ALBERTO NOTA.

EINE QUELLENSTUDIE.

INAUGURAL-DISSERTATION

VERFASST UND DER

HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT I. SEKTION

DER

K. LUDWIGS-MAXIMILIANS-UNIVERSITÄT MÜNCHEN

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

VORGELEGT

AM 28. JANUAR 1907

VON

FRITZ BAUMANN.

ACAD. LUDOVIC. BIBL.

ERLANGEN.

K. B. HOF- UND UNIV.-BUCHDRUCKEREI VON JUNGE & SOHN.

1907.

Genehmigt auf Antrag der Herren:

Breymann und Schick.

Inhalt.

Seite

Vorwort V

Verzeichnis der benützten Literatur VII

Einleitung 1

1. Il Nuovo Ricco und Molières Bourgeois Gentilhomme 15

2. L'Ammalato per Immmaginazione und Molières Malade Imaginaire . 39

3. Le Risoluzioni in Amore, Molières Dépit Amoureux und Goldonis Gl'Innamorati 78

a) Dépit Amoureux und Gl'Innamorati 79

b) Nota, Molière und Goldoni 88

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41552325_0033

Vorwort.

Die erste Anregung zu vorliegender Arbeit verdankt der Verfasser seinem hochverehrten Lehrer Herrn Professor Dr. H. Breymann, der ihn auf dieses noch wenig bekannte Gebiet hinwies. Der Stoff ist einer Periode der italienischen Lustspieldichtung entnommen, welche verhältnismässig noch wenig Beachtung und ernstes Studium gefunden hat, und über deren Bedeutung bis auf den heutigen Tag die verschiedensten Anschauungen geäussert werden. Alberto Nota, einer der gefeiertsten Autoren jener Zeit, ist seinem Namen wie seinen Werken nach heute nur mehr wenigen bekannt. Selbst die Literarhistoriker pflegen diesen Schriftsteller, sofern sie ihn überhaupt erwähnen, mit einem nicht immer selbständigen Urteil von ein paar Zeilen abzutun. Diese Tatsachen mögen es rechtfertigen, wenn im Folgenden von Leben und Werken Notas ausführlicher die Rede ist, als es eigentlich im Rahmen einer Abhandlung liegt, welche sich mit einer speziellen Seite seines Schaffens befasst.

Nicht absichtslos wurden drei Werke des Dichters studiert, welche auf Molière zurückgehen. Denn wir besitzen zwar eine umfassende Literatur über Molières Quellen und Vorbilder, namentlich auch über sein Verhältnis zur italienischen Literatur; andererseits ist auch sein Einfluss auf die Entwicklung des Lustspiels in Frankreich, England, Deutschland u. s. w. Gegenstand zahlreicher Forschungen geworden; allein mit der Rückwirkung seiner Schöpfungen auf Italien hat man sich nur ganz vereinzelt befasst. Hoffentlich dient die vorliegende Abhandlung zugleich als kleiner Beitrag zur Kenntnis dieses Einflusses.

Die Vergleichung geschah natürlich entsprechend der jeweiligen Eigenart der einzelnen Stücke. Von eingehenden Analysen wurde bei den Lustspielen Molières und Goldoni's dann abgesehen, wenn der Inhalt der betreffenden Werke als bekannt vorausgesetzt werden konnte. Zitate wurden in der Hauptsache dort nicht für nötig erachtet, wo es sich mehr um Übereinstimmung in Handlung und Szenenführung, als um wörtliche Entsprechungen und Anklänge in Stimmung und Gedanken

handelt. Dagegen glaubte der Verfasser allgemeine Bemerkungen über Notas dramatische Kunst einflechten zu sollen, da über Nota keine Abhandlung existiert, welche die nötigen Voraussetzungen für eine in knappen Grenzen gehaltene Vergleichung biete. Ein endgültiges Urteil über den Dichter wird sich freilich wohl fällen lassen, wenn die Grenzen der Untersuchung weiter gezogen sein werden, etwa sein Verhältnis zu Goldoni, zum Dramma lagrimoso, zum bürgerlichen Lustspiel im Stile Merciers u. s. w. studiert wird.

Zum Schlusse möchte es sich der Verfasser nicht versagen, den Herrn Professoren Dr. Breymann und Dr. Hartmann in München seinen herzlichsten Dank für die liebenswürdige Bereitwilligkeit auszusprechen, mit welcher sie diese Arbeit jederzeit durch ihren schätzenswerten Rat förderten.

München, Januar 1907.

Der Verfasser.

Literatur.

Antologia di Firenze, Giornale delle Scienze, Lettere ed Arti. 1832, XLIII.

Battistella, A.: Il dramma lagrimoso in Italia della metà del sc. XVIII al principio del XIX. Treviso 1879.

Biblioteca italiana, Milano: 1816, III, IV; 1819, XIV; 1820, XVII; 1821, XXI; 1839, XCV.

Brofferio, A.: J miei tempi, memorie. Torino 1859. 12 vol.

Cantù, C.: Della letterature italiana. Napoli 1862[1]; Firenze 1865[2].

Corniani, G.: I secoli della letteratura italiana colle aggiunte di C. Ugoni e St. Ticozzi, e continnato sino a questi ultimi giorni per cura di F. Predari. Torino 1856. 8 vol.

Costetti, G.: La Compagnia Reale Sarda e il teatro italiano del 1821 al 1855. Con prefazione di Leone Fortis. — Milano 1893.

Etienne, L.: Histoire de la littérature italienne depuis ses origines jusqu'à nos jours. Paris 1875.

Ferrari, Vitt: Il teatro comico nel 1850. In „Rivista d'Italia". Roma 1898, III.

Galanti, F. C.: Goldoni e Venezia nel sec. XVIII. Padova 1882.

Gavi Dom: Della vita di C. Goldoni e delle sue commedie. Milano 1826.

Giornale Arcadico di Scienze, Lettere ed Arti. Roma 1826, XXXII, 1848, CXVII.

Giornale Ligustico delle Scienze, Lettere ed Arti. Genova 1827, I; 1829, V; 1837, I (sec. serie).

Giudici, P. E.: Storia della letteratura italiana. Firenze 1855[2]. 2 vol.

Goldoni, C.: Commedie. Venezia, Pasquali 1761. 17 vol.

— — Mémoires pour servir à l'historie de sa vie et de ses œuvres. Paris 1707. 3 vol.

Gubernatis, A. de: Storia universale della letteratura Milano 1883 ff. Bd. I. Storia del teatro drammatico.

Guerzoni, G.: Il teatro italiano nel sec. XVIII. Milano 1876.

Klein, L.: Geschichte des Dramas. Leipzig 1868ff. 13 vol. Bd. VI u. VII: Geschichte des italienischen Dramas.

Landau, M.: Geschichte der italienischen Literatur im 18. Jahrh. Berlin 1899.

— —, Carlo Goldoni, in Beilage zur Allgemeinen Zeitung. München 1896. Nr. 52 u. 53.

Landau, O.: in Nuova Antologia 1885, LXXIX. Rassegna dram.

L. [= Levati], A.: Saggio sulla storia della letteratura italiana nei primi 25 anni del sec. XIX. Milano 1831.

Levi, C.: Goldoni nel teatro, in: Ateneo veneto 1901, XXIV.
Maddalena, E.: Fonti Goldoniane: La Finta Ammalata. In „Ateneo Veneto“ 1893, XVII.
Masi, E.: Giovanni de Gamerra e il dramma lagrimoso in Italia, in „Nuova Antologia“ 1889, CIII, CIV.
Meneghezzi, F.: Della vita e delle opere di C. Goldoni. Milano 1827.
Mestica, G.: Manuale della letteratura italiana. Firenze 1875. 2 vol.
Molière: Oeuvres, Paris, Despois et Mesnard (Coll. des Grands Écrivains de la France) 1873 ff. 11 vol. I, VIII, IX.
Nota, A.: Commedie. Venezia, Orlandelli, 1824. 7 vol.
— —: Commedie ed. decima. Milano, Silvestri, 1826 u. 1831. 3 vol.
— —: Commedie, con un saggio storico critico della commedia italiana del prof. Salfi. Parigi, Baudry, 1829. 5 vol.
— —: Commedie, sec. raccolta. Torino, Vaccarino, 1836. 2 vol.
— —: Teatro comico. Torino, Pomba, 1842—43. 8 vol.
— —: Théâtre d'Alberto Nota et du comte Giraud, traduit par Th. Bettinger. Paris, Aimé-André, 1839. 3 vol.
Prölss, R.: Geschichte des neueren Dramas. Berlin 1883. 3 vol. Bd. I: Geschichte des italienischen Dramas.
Rabany, Ch.: Carlo Goldoni. Le théâtre et la vie en Italie au XVIIIe siècle. Paris-Nancy 1896.
Raynaud, M.: Les médecins au temps de Molière. Paris 1863.
Roux, A.: Histoire de la littérature italienne contemporaine. Paris 1874.
Salfi, F.: Comédies de M. A. Nota. Dixième édition, Milano, Silvestri, 1826. Cf. Revue encyclopédique. Paris 1827, XXXVI.
Sauer, O.: Geschichte der italienischen Literatur. Leipzig 1883.
Settembrini, L.: Lezioni di letteratura italiana Napoli 1876[2]. 3 vol.
Stahly, F. J. A.: Über die neuere dramatische Literatur der Italiener in: Unsere Zeit 1883, II.
Wiese und Percopo: Geschichte der italienischen Literatur. Leipzig-Wien 1899.
Yorik: Das italienische Theater seit 1848, in: Hillebrands „Italia“. Leipzig 1875, II.
Zanella, G.: Della letteratura italiana nell'ultimo secolo. Città di Castelli 1887[2].
Zirardini, G.: L'Italia letteraria ed artistica. Paris 1850.

Ferner wurden die einschlägigen Artikel in den bekannten enzyklopädischen und biographischen Werken zu Rate gezogen. Leider war es dem Verfasser nicht mehr möglich, abgesehen von den p. 4 Anm. erwähnten Werken, einen Artikel C. Maddalenas, *Goldoni e Nota; a proposito di due famigli esemplari* in der Rivista politica e litteraria, Roma, Luglio 1901, einzusehen.

Einleitung.

Goldonis Reform des Lustspiels war nicht konsequent und kraftvoll genug durchgeführt, war von äusseren Hindernissen aller Art zu sehr beeinträchtigt, um eine nachhaltige Wirkung auszuüben. Sie war vor allem nicht im stande gewesen, dem mächtigen Einfluss des Rührstückes und des bürgerlichen Dramas entgegenzuwirken, welche schon ihren Siegeszug über die Bühnen Europas angetreten hatten. Auch in Italien fanden sie um die Mitte des 18. Jahrh. erst durch Übersetzungen bald auch durch Nachahmungen Eingang und gelangten rasch zu einer alles andere verdrängenden Popularität. Weitaus die meisten der zahlreichen Lustspieldichter jener Tage, Goldoni selbst übrigens nicht zuletzt, folgten dem Zuge der Zeit und dem Geschmack des Publikums, und schrieben Theaterstücke im neuen Stile. — Warum diese Richtung, deren hauptsächlichste Vertreter Giovanni de Gamerra, Andrea Willi, Giovanni Greppi, Alessandro Pepoli, Avelloni, Camillo Federici und Sografi waren, der verdienten Vergessenheit anheimfiel, bedarf hier kaum mehr der Begründung. Trotzdem wendet die Forschung dieser Strömung in der Geschichte des italienischen Lustspiels mehr Interesse zu [1]) als der sog. Goldonischen Schule, einer Anzahl von Dramatikern aus dem Beginn des 19. Jahrh., die nach ihrer eigenen Aussage und dem Zeugnis ihrer Zeitgenossen versuchten, dem Einfluss des Auslandes entgegenzuarbeiten und Werke in der Art der besten Lustspiele Goldonis zu schaffen. — Dahin rechnet man im allgemeinen Gherardo de Rossi, Marchisio, Genoino, F. A. Bon, vor allem jedoch den Grafen Giraud und Alberto Nota [2]).

1) z. B. A. Battistella, *Il dramma lagrimoso in Italia*, Treviso 1879. E. Masi, *Giovanni de Gamerra e il dramma lagrimoso*, in *Nuova Antol.* CIII, 347 ff.; CIV, 37 ff. — ferner Monographien, so über Federici, Sografi und ausführliche Notizen über Greppi, Pepoli, Federici bei Napoli-Signorelli. *Storia critica dei teatri antichi e moderni* X., Napoli 1813.

2) Sowohl Klein, *Geschichte des Dramas*, VII, 531 ff., wie Proelss, *Geschichte des neueren Dramas*, I 2, 402 ff. behandeln Marchisio, Nota und Giraud, als zusammengehörige Gruppe. Bei Costetti, *La Compagnia Reale Sarda*,

Gerade der letztere wurde von den Anhängern der Goldonischen Tradition als lichter Punkt inmitten der Flut von kritiklosen Nachbildungen fremder Literaturerzeugnisse begrüsst. Gleich Goldoni erblickte man in Nota einen Reformator, welcher als der fähigste Nachfolger des „Moliere italiano" es wage, gegen die immer mehr um sich greifende Geschmacksverirrung durch Pflege der Sitten- und Charakterkomödie anzukämpfen[1]). *„Il Nota adunque è il solo fra gl' italiani che dopo il Goldoni ci abbia dato un teatro comico"*[2]). *„E senza dubbio ch'egli coll' opera sua ristaurò in Italia la commedia Goldoniana"*[3]). Man stellt ihm dem „Menander" Goldoni als Terenzio piemontese gegenüber[4]), ja gab ihm mitunter sogar den Vorzug vor Goldoni: *„Sen taccia adunque il Goldoni e parli il Nota"*[5]). Den sprechendsten Beweis für die Raschheit, mit der er sich die Gunst des Publikums wie der Kritik eroberte, bilden neben den unbestrittenen Erfolgen, welche seine ersten Werke auf der Bühne errangen[6]), die zahlreichen Ausgaben, die von 1816 an in rascher Folge erschienen und die günstigen Urteile, die sich zumeist daran knüpften[7]). Seine Lustspiele wurden in fremde

---

Milano 1893 werden p. XIX, 12, 16, 28 Bon, Girand und Nota, namentlich die beiden letzteren, immer zusammen als die besten Vertreter des italienischen Lustspiels zu Beginn des 19. Jahrh. aufgeführt. S. auch A. Roux, *Histoire de la littérature italienne contemporaine*, Paris 1874, p. 23 ff.

1) Commedie, Milano, Silvestri 1826, I p. XX ff. — Giornale Ligustico, Marzo 1827, (fasc. 2) p. 163 f., genn. febbr. 1829 p. 66 f. — Meneghezzi, *Carlo Goldoni*, Milano 1827 p. 180 u. 185. — Bettinger, *Théâtre d' Alberto Nota et du Comte Giraud*, Paris 1839, I, 54. — Giornale Arcadico 1848: CXVII (1848) 223 f.

2) Giornale Arcadico, l. c.

3) Costetti, *La Compagnia Reale Sarda*, p. 27.

4) Giornale Arcadico 1826, (Bd. XXXII) p. 138. — A. Gubernatis, *Storia Universale della Letteratura*, Milano 1883 ff. I, 428. — Costetti, l. c. p. 71. — S. auch Ferrari V., *Il teatro comico in Italia nel 1850* in *Rivista d' Italia*, 1898 (Bd. III) p. 530.

5) Giornale teatrale, Venezia 1. I. 1821, (fasc. 25), abgedr. bei Salfi, *Commedie di A. Nota*, Parigi 1829, IV 266.

6) S. Costetti, l. c. p. 25 ff.

7) Zwischen 1816 und 1840 erschienen mehr als zwanzig Gesamtausgaben, von denen die wichtigeren kurz aufgeführt sein mögen:

Commedie di A. Nota, *Milano, Stella 1816*, 1 vol. in 12. — Vgl. dazu *Biblioteca italiana*, IV (Milano 1816) 23 ff., 215 ff.

Commedie di A. Nota, *edizione seconda* corretta e accresciuta dall' Autore, *Torino, Pane 1818*, 4 vol. in 8. — Vgl. *bibl. ital.* XIV (1819) 3 ff.

Commedie etc. *Prima Veneta edizione, Venezia, Orlandelli 1824.* 7 vol. in 12. Enthält neben einer Biographie viele Widmungen, Vorreden, historisch-kritische Anmerkungen.

Sprachen, namentlich in's Deutsche und Französische übertragen[1]) und die *Donna ambiziosa* sogar in russischer Sprache in Moskau anlässlich der Krönung Kaiser Nikolaus I. 1826 aufgeführt. „*On peut dire,* sagt Louis Etienne, *que l'Europe a fait sa renommée, comme celle de Manzoni: jamais poète italien n'a été comblé de plus de faveurs, de titres et de croix que le comique moderne, qui a le plus approché du réformateur du théâtre italien . . .*“[2]).

Einige biographische Angaben, die aus dem im Allgemeinen wenig interessanten Leben Notas nur die für das Studium seiner Werke belangreichen Momente hervorheben, möge das Bild ergänzen, das wir uns von Stellung und Tätigkeit des Dichters zu machen haben[3]).

Commedie etc., *Edizione decima,* rivista e corretta dall' Autore. *Milano, Silvestri 1826.* 2 vol. in 12. — Vol. III ibid. 1831. Erschienen als Teil der *Biblioteca scelta di opere italiane antiche e moderne* Bd. CLXXXVIII f. u. CCLX. — Kurze Biographie. — Vgl. *Revue Encyclopédique* XXXVI (1837) 664 ff. — *Giornale Ligustico.* Genova, marzo 1827 p. 160 f.

Commedie etc. *edizione, undecima,* accresciuta e corretta dall' Autore. *Firenze, Stamp. granducale 1827|28.* 7 vol. in 16. Mit vielen neuen Widmungen. Vgl. *Giornale Ligustico,* Genova 1829 II, 66 f.

Commedie etc., *con un saggio storico critico della commedia italiana, del Prof. Salfi. Parigi, Baudry 1829,* 5 vol. in 12.

Commedie etc., *Seconda Raccolta,* corretta dall' Autore. *Torino, Vaccarino 1836.* 2 vol. in 16. — Vgl. *Giorn. Ligustico* 1837 p. 112 ff., 140 ff.

Teatro Comico di A. Nota. Edizione compiuta e corretta dall' Autore, *Torino, Pomba 1842|43,* 8 vol. in 8. — Ist die vollständigste Ausgabe. Daneben existieren zahlreiche deutsche, französische und italienische Sammel- und Einzelausgaben, namentlich Schulausgaben bis in die neueste Zeit (1891).

1) Deutsch: Karl Blum: *Ich bleibe ledig,* Lustspiel in drei Aufzügen, Leipz. 1835 [nach *Nota's: Il filosofo celibe].* Derselbe: *Der Ball zu Ellerbrunn,* Lustspiel in drei Aufzügen nach *La Fiera,* von *A. Nota,* Leipzig 1835. — Alb. Nota, *Il Benefattore e l' Orfana,* mit deutscher Übersetzung, Monaco, G. Franz 1861. Französisch: *Théâtre d'Alberto Nota et du Comte Girand, traduit par* Th. Bettinger, *précédé d'un précis historique sur la comédie en France et en Italie par* E. Scribe, *et accompagné de remarques et commentaires sur chacque pièce par* Bayard. Paris, Aimé-André, 1809, 3 voll. in 8. Enthält zehn der besseren Lustspiele Notas und einige Stücke von Giraud. Vgl. *Bibliot. ital.* XCV (1839). — Auch mehrere einzelne Lustspiele wurden übersetzt und erschienen zum Teil in *Chefs-d'œuvre des théâtres étrangers* und im *Théâtre européen.*

2) Louis Etienne, *Histoire de la littérature italienne,* Paris 1875 p. 593. Vgl. über Auszeichnungen Notas auch Costetts l. c. p. 27 u. 80.

3) Genaueres über Nota's Leben ist zu finden in den Werken, aus denen obige Zusammenstellung geschöpft ist, nämlich den biographischen Skizzen, welche den Ausgaben von 1824 *(Venezia, Orlandelli),* 1826 *(Milano, Silvestri)*

Alberto Nota wurde am 15. November 1775 zu Turin geboren. Er entstammte einer wohlhabenden, angesehenen Familie, die jedoch durch den frühen Tod des etwas verschwenderischen Vaters in bedrängte Verhältnisse geriet. Trotzdem erhielt der junge Nota eine sorgfältige Erziehung, die namentlich seine früh erwachten literarischen Neigungen zu pflegen suchte. Besonders fühlte sich Nota von Molière und Goldoni angezogen, deren Werke er nicht nur eifrig las, sondern auch mit Freunden aufführte und in der Art der commedie a sogetto nachahmte. Diesen Versuchen folgten bald selbständige dramatische Leistungen, die er aber später zum Teil wieder vernichtete. Um das Lustspiel *Il Primogenito e il Cadetto* arbeitete er nach Jahren um und brachte es unter dem Titel *l' Oppressore e l' Oppresso* 1828 in Florenz zur Aufführung. — Gleich seinem grossen Vorbild Goldoni durfte sich jedoch Nota nicht ausschliesslich seinem Hang zum Theater überlassen, sondern musste juristischen Studien obliegen, die er 1793 absolvierte. Die nächsten Jahre verbrachte er in völliger Zurückgezogenheit, da die zerrütteten politischen Verhältnisse seiner Heimat ihm zunächst die Hoffnung auf eine erfolgreiche Laufbahn zu nichte machten. In diese Zeit fällt seine Verheiratung mit Adelaide Canova (einer Tochter des berühmten Bildhauers). Seine Ehe war keine glückliche. Häusliche Zerwürfnisse, hauptsächlich verschuldet durch das lieblose, flatterhafte Wesen seiner Frau, verdüsterten das im Grunde heitere Temperament des Dichters und scheinen für sein ganzes Leben eine nachhaltige Wirkung auf seinen Gemütszustand ausgeübt zu haben[1]). Endlich er-

---

1829 (*Parigi, Salfi)* beigegeben sind, den Widmungen und Vorreden des Autors selbst und den kritischen Bemerkungen der Herausgeber zu den einzelnen Stücken, einen Nekrolog in *Giornale Arcadico* 1848, CXVII, 219ff. Weniges ist zu finden bei Zirardini, *l' Italia letteraria ed artistica,* Parigi 1850 p. 218ff.; bei Corniani, *I secoli della letteratura italiana,* Torino 1856 VIII, 162ff., sowie in den Artikeln der *Biographie universelle* XXXI, 64, der *Nouvelle biographie générale* XXXVIII. 294ff. und der *Grande Encyclopédie* XXV, 63. Sehr viele wichtige Quellen waren dem Verfasser nicht zugänglich, so Notas Korrespondenz, die er der *Accademia della Crusca* vermachte; ferner sind jedenfalls weitere Angaben zu finden in den Theaterreferaten der gleichzeitigen, namentlich literarischen Zeitschriften, so der *Gazetta di Genova,* der *Gazetta di Milano, Gazetta Piemontese, Gazetta teatrale di Venezia;* in *l' Italie contemporaine, il Mondo illustrato* (Turin 1847), *la Rivista contemporanea, la Rivista letteraria, la Spigolatore, lo Spettatore*; in den Aufzeichnungen gleichzeitiger Schauspieler und Intendanten, so F. A. Bons ungedruckte Erinnerungen, Fr. Righettis *Teatro italiano,* Turin 1828, Piossacs Theatergeschichten (im Archivio municipale von Turin) in den Geschichten der Schauspielergesellschaften (bes. der Compagnie Fabbrichesi und Goldoni).

1) Nicht nur in einzelnen Werken, wie namentlich in *I Primi Passi al mal costume,* kommt nach Ansicht mancher zeitgenössischer Kritiker diese Stimmung

hielt er 1803 Anstellung beim Kriminalgerichtshof in Turin. Seine Berufsgeschäfte, wiewohl anstrengend, liessen ihm doch Zeit seinen literarischen Neigungen nachzugehen, auch von den politischen Unruhen jener Jahre blieb er unberührt, und so entstanden in dieser Zeit seine ersten und manche seiner besten Schöpfungen. Zwar steht er anfangs noch ganz unter dem Einfluss des Rührstückes nach Art Federicis in seinen bürgerlichen Dramen *La Marchesa di Gange* (das er später wieder vernichtete), in dem oben erwähnten *Il Primogenito e il Cadetto*[1]) und in den historischen Drama *La Duchessa de la Vallière*[2]), das 1806 in Turin aufgeführt wurde. Doch schon in *I Primi Passi al mal costume*[3]), die 1808 in seiner Vaterstadt erfolgreich über die Bühne gingen, suchte er sich von der herrschenden Richtung loszumachen, und sich mehr an das klassische Lustspiel anzuschliessen. An diesen Triumph reihen sich in rascher Folge die glänzenden Aufnahmen, welche sein *Progettista*[4]) 1809 in Turin, *Il Nuovo Ricco*[5]) im gleichen Jahr in Mailand, *L' Ospite francese*[6]) in Verona 1810 und *I Litiganti*[7]) 1811 in Turin zu verzeichnen hatten[8]).

Nach der Rückkehr von einer anscheinend erfolglos gebliebenen längeren Erholungsreise, zu der ihn tiefe Aufregung über erneute häus-

zum Ausdruck, auch der ganze, etwas schwerfällige Ernst seiner meisten Lustspiele sei auf den Einfluss dieser trüben Verhältnisse zurückzuführen.

1) Entstanden 1800. — Dieses weinerliche, heute und wohl schon auch damals ganz ungeniessbare Drama war durch die Indiskretion eines capocomico (Bianchi) schon 1804 in Rom aufgeführt worden. Später arbeitete es dann der Dichter um (s. p. 6 oben). — Vgl. darüber *Prima Veneta Edizione, Orlandelli*, 1824, VII, 99, *Notizie storiche e critiche.* — Klein, *Geschichte des Dramas*, VII, 625 ff. — Costetti, l. c. p. 71.

2) Abgefasst 1805. — Behandelt, gleichfalls in unerträglich larmoyanter Art, eine bekannte Episode aus dem Liebesleben Ludwigs XIV. — Vgl. darüber die viel zu schmeichelhafte Kritik in der Ausgabe *Orlandelli*, 1824, VI, 245.

3) Gilt als eines der besten Lustspiele Notas. (Geschrieben 1806). — Vgl. *Biblioteca italiana* IV (1816), 215 ff. — Bettinger, *Théâtre d'A. Nota* etc. I, 176 ff. — Klein, op. cit. pp. 671 ff. — A. Roux, *Histoire de la Littérature contemporaine en Italie* etc., Paris 1874, p. 23 ff.

4) Zeit der Abfassung 1807. — Vgl. *Bibl. ital.* IV, 23 ff. — Klein l. c. p. 675 ff.

5) Entstanden 1807. — Über die Originalität und etwaige Quellen dieses wie der übrigen angeführten Lustspiele vgl. unten p. 13 ff. S. ferner *Biblioteca italiana* IV (1816), 23 ff. — Bettinger, op. cit. II, 110; dazu die Kritik *Bibliot. it.* XCV, 271 f. — S. auch p. 15 ff. dieser Arbeit.

6) Entstanden 1808. — S. Ausg. *Orlandelli*, 1824, III, 231.

7) Erste Abfassung 1809; Umarbeitung 1818. — Bettinger, l. c. Bd. II.

8) In diese Zeit ist auch die Abfassung der erst 1817 in Neapel aufgeführten *Donna ambiziosa* zu setzen. — Ist Gegenstand eingehender Erörterungen bei Bettinger, l. c. II, 251 f., — Klein, l. c. VII, 664 ff. — Costetti, l. c. p. 135.

liche Unannehmlichkeiten veranlasst hatten, wurde Nota in französischen Diensten zum Sostituto al Procuratore imperiale del Tribunale di Vercelli ernannt und blieb bis zur Restauration 1814 in dieser Stellung. Auch dieser kurze Zeitraum war fruchtbar an manchen Schöpfungen aus Notas Feder. Noch Ende des Jahres 1811 fand in der Skala zu Mailand die Erstaufführung des *Filosofo Celibe*[1]) statt, 1812 trat Nota zu Verona mit dem *Atrabiliare*[2]), 1813 zu Bologna mit dem *Ammalato per Immaginazione*[3]) vor das Publikum.

In seinem Streben nach Anerkennung wurde Nota kräftig unterstützt von zwei einflussreichen Gönnern, Vincenzo Monti und Giovanni Paradisi[4]), und noch grössere Hoffnungen für seine Zukunft mochte er sich wohl machen, als er nach längerer, durch die damaligen politischen Verhältnisse veranlassten Untätigkeit 1816 vom kunstliebenden Prinzen Carlo Alberto in dessen Privatdienste genommen wurde. Doch schon zwei Jahre später scheinen ihn Hofintrigen bewogen zu haben, seine Stellung aufzugeben.

Acht Lustspiele waren in den vier Jahren entstanden, die seit seiner beabsichtigten Übersiedlung nach Mailand 1814 bis zu seiner Entlassung aus den fürstlichen Diensten verflossen, nämlich: *Il Benefattore e l' Orfana*[5]), *La Lusinghiera* 1814[6]), das historische Drama

---

1) Soll unter anderem Titel schon 1803 entstanden sein. S. *Teatro comico*, Torino 1842/43, Bd. III. — Vgl. Bettinger, op. cit. I, 504 f. — Klein, l. c. VII, 678 f. A. Roux, l. c. p. 23 ff. — Wird von manchen als eines der besten Lustspiele geschätzt, während es von anderer Seite scharfen Tadel erfährt.

2) 1811 geschrieben. — S. Ausg. *Orlandelli*, 1824, IV, 219.

3) Entstand gleichfalls 1811. — Vgl. *Revue encyclopédique* XXXVI (1827), 664 ff. — Bettinger l. c. I. 282 f. — S. auch p. 39 ff. dieser Arbeit.

4) Beide sprachen ihm wiederholt öffentlich und privatim ihre Anerkennung aus. V. Monti hatte sich um die Aufführung mancher Werke Notas Verdienste erworben. Paradisi liess unter anderm der *Lusinghiera* in *Biblioteca italiana* XIV (1819) 3 ff. eine sehr eingehende und wohlwollende Kritik zu teil werden. Auf seine Veranlassung wollte sich Nota in dem ihm freundlicher gesinnten Mailand niederlassen. Der Fall des Napoleonischen Reiches vereitelte indes den Plan.

5) Zeit der Entstehung unbekannt. — Aufgeführt wurde das Stück 1814 in Mailand. Wie schon der Titel andeutet, ist es eines jener weinerlichen Dramen, an denen die Liste von Notas Werken viel reicher ist, als man es nach seinen und seiner Zeitgenossen Beteuerungen glauben möchte.

6) Gilt mit der unten folgenden *Fiera* als bestes Lustspiel Notas, wenngleich auch hier, wie später noch auszuführen sein wird, Bedenken gegen die Originalität des Lustspiels erhoben wurden. — Vgl. *Bibl. ital. l. c.* . — Ausg. *Orlandelli* 1824 VI, 137. — Bettinger, op. cit. III, 133 f. — Costetti l. c. p. 40 f.

Torquato Tasso 1816[1]) *La Fiera* 1817[2]), *La Pace domestica*[3]) und *Le Risoluzioni in Amore* 1818[4]). Auch die beiden Einakter *I Dilettanti comini* und *Amor timido* dürften für diese Zeit anzusetzen sein[5]). Mit dieser Serie von Lustspielen ist Nota auf der Höhe seiner Schaffenskraft angelangt, sowohl was Zahl als was Güte seiner Werke betrifft. In der ersten Zeit des nun folgenden Lebensabschnittes war er allerdings noch ziemlich tätig. Sechs Lustspiele entstanden zwischen 1818 und 1823[6]). Von da an aber bis zu seinem Tod (1847) erschienen nur mehr acht Komödien[7]), eine auffallende Verminderung der einst so

---

1) Vgl. über dieses und die übrigen histor. Dramen Notas Costetti l. c. p. 26f.

2) Wurde nicht immer gleich hoch bewertet. S. die günstige Kritik v. A. Roux, l. c. p. 20ff. — Costetti, l. c. p. 26. — Dagegen Bettinger, II, 378ff. — *Nuova Antologia* LXXIX (1885), 730f.

3) S. Bibl. ital. XXI (1821), p. 99.

4) S. Bibl. ital. XXI (1821), 100. — Vgl. auch p. 78ff. dieser Abhandlung.

5) In keiner Ausgabe tragen diese beiden Lustspiele Datum der Entstehung oder Aufführung. In der zweiten Ausgabe Torino, Pane, 1818, welche noch um 1814 geschriebene Lustspiele enthält, sind die beiden obigen nicht aufgeführt, dagegen bei Orlandelli, Venezia 1824, der keine Stücke aufgenommen hat, die nach 1818 entstanden sind. — Über *I Dilettanti Comici* vgl. Ausg. *Orlandelli*, Venezia 1824 VI, 107. — *Bettinger*, l. c. I, 248f.

6) *La Vedova in Soletudine* 1820. — *Alessina ossia Costanza rara* 1821 Vgl. Costetti, l. c. p. 25f. — *Il Bibliomane* 1821, *La Donna Irrequieta* 1822; s. *Giornale Ligustico*, Ser. sec. I (1837), 140ff. — *La Novella Sposa* 1823, — *Lodovico Ariosto* 1823; vgl. *Antologia di Firenze*, XLVII (1832), 85f.; Klein, l. c. 686ff.

7) *Petrarca e Laura* 1829, s. Klein, l. c. VII, 681ff. — Lo Sposo di Provincia 1830; s. Costetti, l. c. p. 104; s. *Giornale Ligustico* Ser. sec. I (1837), 112ff. *Il Chirurgo e il Vicerè* 1832; s. Klein, l. c. VII, 639ff. — *Il Prigioniero e l' Incognita* 1834; s. *Giornale Ligustico*, Ser. sec. I (1837), 140ff. — *Natalina ossia il Liceo d'Heisperg* 1836. — *Il Diadema* 1838. *La Creola della Luigiana* 1839 (?) s. Costetti, l. c. p. 118. — *Educazione e Natura* ist in der letzten Ausgabe Torino Pomba 1842/43 nicht mehr enthalten. Costetti verzeichnet p. 167 seines Werkes die Erstaufführung durch die Compagnia Reale Sarda für das Jahr 1846. Demnach wäre das Werk für die Jahre 1843—1846 anzusetzen. Doch behauptet Costetti p. 44 seines Buches wiederum, Nota habe mit dem Abgang Carlotta Marchionnis vom Theater, also 1840, zu schreiben aufgehört. — Freilich ist Costetti mit seinen Angaben nicht immer ganz zuverlässig, so z. B. wenn er *Il Diadema* als Nota'sche Schöpfung anzuzweifeln scheint und ihm andererseits das Lustspiel *La Bella Fattoressa* zuschreibt, das nach *Giorn. stor. d. lett. ital.* XXIII (1894), 267ff. eine Übersetzung aus dem Französischen des Piossasco (der erste Intendant der Comp. Reale Sarda) ist. — Ferner glaubt er *I Bagni*, (Erstaufführung durch die Comp. R. S. 1842) und *Oswaldo o Mutagrin di Fortuna* (1844) Nota zuweisen zu müssen (pp. 140 u. 153). Doch setzt er letzterer Angabe zweifelnd ein Frage-

grossen Fruchtbarkeit des Dichters. Schuld daran ist zunächst wohl die starke Inanspruchnahme seiner Kraft und Zeit durch die Ämter, welche er seit seiner Verabschiedung bei Hof in ununterbrochener Reihenfolge bis an sein Lebensende inne hatte. Von 1818—20 bekleidete er bei äusserst bescheidenem Einkommen die Stelle eines Sottointendente generale zu Nizza. Dann wurde ihm die selbstständige Leitung des kleinen Regierungsbezirkes Bobbio, und 1823 jene des Bezirkes San Remo anvertraut, wo er bis Anfang der dreissiger Jahre blieb. Nach kurzer Tätigkeit im Bezirk Pinerolo kam er 1833 als Intendante generale nach Casal Monferrato. Im Herbst 1837 unterbrach er seine Amtstätigkeit durch eine Reise nach Paris, wo er in der Künstler- und Gelehrtenwelt die liebenswürdigste Aufnahme fand und namentlich mit dem Dramatiker Alexandre Duval freundschaftlichen Verkehr pflegte. 1840 wurde er Vorstand des Bezirkes Cuneo. Hier ereilte ihn am 19. April 1847 der Tod. Herzkrämpfe, die ihn nach der Heimkehr von einer Vorstellung im Teatro Carignano zu Turin befielen, machten seinem Leben ein rasches Ende.

Nicht selten erhoben die zeitgenössischen Herausgeber und Kritiker von Notas Werken ernste Vorwürfe gegen die Vorgesetzten des Dichters, welche ohne Rücksicht und Verständnis für sein dramatisches Talent ihm keine Zeit zur Entfaltung desselben gönnten. Mancher liess auch durchblicken, dass die häufigen direkten Angriffe auf den Dichter und seine Lustspiele geeignet seien, diesem die Tätigkeit für die Bühne zu entleiden. So wurde eine Aufführung des *Ammalato per Immaginazione* verboten, da dieses Lustspiel als eine Verhöhnung der neuen medizinischen Systeme denunziert worden war. Statt 1812 konnte es erst ein Jahr später in Szene gehen. Gegen die Aufführung der *Dilettanti Comici* wurde Einspruch erhoben, da sie eine boshafte Verspottung der Liebhaberbühnen seien. *La Lusinghiera* wurde „in einer grossen Stadt Italiens“ von der Bühne verbannt als „unmoralisch“ obwohl Monti und Paradisi energisch für das Werk eingetreten waren. In *Alessina ossia Costanza rara* gab eine harmlose Bemerkung dem

---

zeichen hinzu. Aber auch das erstere Stück wäre sicher in die letzte, vom Autor selbst durchgesehene und erst 1843 vollendete Ausgabe (Torino, Pomba) aufgenommen worden, zumal Notas Werke meist erst längere Zeit nach ihrer Entstehung zur Aufführung gelangten. Wenn man allerdings nach dem Titel schliessen darf, würden die in Frage stehenden Lustspiele bezw. „drammi“ ganz gut in die letzte Schaffensperiode Notas passen. Eine Differenz zwischen der erwähnten Ausgabe und Costetti's Buch ergibt sich auch bezüglich der Entstehungszeit der *Creola della Luigiana*. Jene Ausgabe gibt als Entstehungszeit das Jahr 1839 an, während Costetti p. 187 von einer Aufführung durch die Comp. Reala Sarda im Jahre 1836 berichtet und einen Achtungserfolg verzeichnet.

russischen Gesandten Anlass, die Behörden zum Einschreiten gegen Nota wegen Beleidigung Russlands zu bewegen, und das Stück wurde für einige Zeit verboten. Für die Aufführung der *Fiera*, welche gleichfalls wegen angeblicher unmoralischer Tendenz wieder vom Spielplan abgesetzt worden war musste der König selbst eintreten. Diese Erfahrungen mögen ja wohl den etwas hypochondrischen Dichter verstimmt haben[1]). Doch dürften die eigentlichen Gründe für seine versiegende Produktionskraft anderswo zu suchen sein. Die letzten Werke des alternden Dramatikers waren entschieden weit unter dem Niveau seiner früheren Schöpfungen und daher von mässigem oder keinem Erfolg begleitet. Auch änderten Zeiten und Sitten sich allmählich. Wohl versuchte Nota noch, dem Geschmack des Publikums zu folgen, und schrieb zum Schlusse eine Reihe von romantisch-exotischen Lustspielen. Doch das Interesse an seinen Bühnenwerken nahm unaufhaltsam ab[2]). Sie waren weder im stande gewesen die Aufmerksamkeit seiner Zeitgenossen dauernd vom Auslande abzulenken, noch auch jüngere Kreise zur Nachahmung zu begeistern[3]).

Die Tatsache von der abnehmenden Popularität des Lustspieldichters wird auch bestätigt durch die Geschichte der Kritik, welche im Laufe der Zeiten an seinen Werken geübt wurde. Die Zusammenstellung dieser Urteile gibt aber auch einen deutlichen Fingerzeig für die Erklärung jener Erscheinung. Die Zeitgenossen freilich wissen fast nur Rühmenswertes von Notas Kunst zu berichten[4]).

---

1) *Bibl. ital.* XVII (1820), 54; XXI (1821), 96. — *Commedie, Orlandelli, Venezia* 1824 I, 9 ff. u. p. 11. *Commedie, Milano, Silvestri* 1826 I, p. XVI. — Salfi, *Saggio* etc. Commedie, Parigi 1829 I, 89—91. — Costetti, l. c. p. 25.

2) Gerade hiefür bietet Costettis oft zitiertes Werk einen wertvollen Beleg. Aus der Liste der jährlichen Neuaufführungen durch die Comp. R. S. und den sich daran knüpfenden Besprechungen lässt sich entnehmen, wie Notas Stern bis gegen Ende der zwanziger Jahre im Aufsteigen begriffen war, um dann allmählich unter zeitweiligem Aufleuchten zu erbleichen. Vgl. bes. Costetti l. c. 25 ff. Costetti l. c. p. 26 vermutet für die ungnädige Aufnahme die Notas späteren Werken seitens des Publikums zu teil wurde, noch eine andere Ursache. Nota schrieb nämlich über sein eigenes Drama *Ariosto* eine sehr günstige Kritik in die *Gazetta di Francia*. Aus Versehen wurde dieser Bericht mit seiner Unterschrift veröffentlicht und verursachte einen argen Skandal.

3) Der einzige Marchese, ein Zeitgenosse Notas und auch Dramatiker, soll Nota, dem er seine gesammelten Werke widmete, nachgeahmt haben. Vgl. Levi Ces. *Goldoni nel Teatro, Ateneo Veneto* XXIV (1901), 191 ff. — A. Roux, op. cit. p. 23 ff. glaubt in Casimir Delavigne's *Ecole des Vieillards* eine Nachahmung von Notas *I primi Passi al mal Costume* zu erblicken.

4) In Betracht gezogen wurden für den Zeitraum bis zu Notas Tod: *Biblioteca italiana*, IV (1816), 23 ff.; p. 215 ff.; XIV (1819), 3 ff.; XVII (1820),

Nota habe in seinen Charakterkomödien energisch die Fehler der vornehmen Welt und des besseren Mittelstandes namentlich seiner engeren Heimat angegriffen. Unterstützt von einer scharfen Beobachtungsgabe für das Komische habe er getreu die Wirklichkeit des alltäglichen Lebens wiedergegeben. Auf die Charakteristik, die sich mehr auf Typen denn auf Individualitäten erstrecke, lege er den Hauptwert; um ihretwillen habe er Handlung und Intrige ersonnen. Der Bau seiner Lustspiele sei einfach und regelmässig, die Scenen gut vorbereitet und verkettet, die Einheit der Handlung gewahrt, die Lösung befriedigend. Von theatralischer Mache und Bühneneffekten wisse er sich ebenso fern zu halten wie von grober Komik. Diese bestehe bei ihm nicht in Wortwitz und Spässen, sondern entstehe von selbst in geschmackvoller Weise aus Situationen und Charakteren, sowie guten Kontrastwirkungen. Ja es mache sich sogar ein gewisser Ernst geltend, der besonders auch in der moralischen Absicht zum Ausdruck komme, welche der Dichter jedem seiner Lustspiele zu grunde lege und in der er Goldoni ebenso übertreffe wie in seiner eleganten Sprache. — Doch erfährt dieses Lob nicht selten Einschränkungen. Infolge allzuregelmässigen Baues der Komödien werden Verwicklung und Lösung zu leicht vorhergesehen; es fehle daher an Spannung und dramatischer Kraft. Der Stil, in den ersten Stücken nachlässig, werde später zu kalt und akademisch[1]), um dem Mangel an Schwung und Wärme abhelfen zu können. — Auch bezüglich der Originalität der Nota'schen Lustspiele scheinen schon ernste Zweifel aufgetaucht zu sein. Darauf deutet nicht nur die energische Verteidigung, die Salfi dem angegriffenen Autor in dieser Hinsicht zuteil werden lässt[2]); Levati weiss von Gegnern zu berichten, die dem gefeierten Lustspieldichter vorhalten, er studiere die Autoren mehr als die Natur[3]). Auch Bayard spricht ihn nicht ganz von diesem Vorwurf frei, wenn er mit Bezug auf Goldoni sagt: „*Nota lui est peut-être trop fidèle*“[4]). Mit Rücksicht auf die masslose Nachahmung französischer Vorbilder seitens der meisten Dramatiker jener Zeit sei ihm noch immer Eigenart zuzuer-

53 ff.; XXI (1821), 96 ff.; XCV (1839). — *Commedie, Venezia, Orlandelli*, 1824, I—VII. — *Commedie, Milano, Silvestri*, 1826, Bd. I, p. IX—XII. — *Revue encyclopédique*, XXXVI (1827), 664 ff. — *Giornale Ligustico* I (1827), 163 ff.; V (1829), 66 ff. ibidem, serie sec. I (1837), 112 ff.; 140 ff. — *Commedie, Parigi, Baudry*, 1829, I, (Salfi, *Saggio storico critico*), 94 ff. — A. L[evati], *Saggio sulla storia della letteratura italiana* etc., Milano 1831, p. 182 f. — *Antologia di Firenze* XLVIII (1832), 83 ff. — Bettinger, l. c. I.—III.

1) Nota war Mitglied der *Accademia della Crusca.*

2) *Saggio storico critico* p. CIII ff.

3) *Saggio sulla storia della letteratura italiana* p. 183.

4) *Le Théâtre d'Alberto Nota* I, 54.

kennen: „*S'il imite, ce n'est jamais servilement*“ und an anderer Stelle: „*Ce talent de créer en imitant est sare au théâtre; c'est celui de Nota*“ [1]). In einem durchaus günstigen Sinn sind auch die zahlreichen Bemerkungen zu verstehen, welche Nota als tüchtigen Schüler Molière's und Goldonis bezeichnen und ihn insbesondere einen treuen Nachfolger des letzteren nennen.

In der Kritik, die sich in den ersten Jahren nach Notas Tod noch mit ihm beschäftigt, kommt neben reichlichem Lob der leise Tadel noch in bestimmter Form zum Ausdruck, der schon aus mancher Anerkennung der Zeitgenossen herausklang [2]). So vermisst man namentlich die dem Goldoni eigene Heiterkeit und Grazie im Dialog, Lebendigkeit der Handlung, in einem Wort „il brio“ des Venezianers. Die spärliche Handlung ermangle der Spannung, die Lösung des Konfliktes sei oft unnatürlich, der ganze Eindruck etwas eintönig und kalt. Daher eignen sich Notas Lustspiele mehr für die Lektüre als für die Bühne und so sei auch der Erfolg derselben heute nicht mehr so gross, wenngleich der Autor noch beliebt sei.

Was über die Originalität der Komödien gesagt wird, deckt sich im Allgemeinen mit dem Urteil Salfis und Bayards. Zirardini [3]) gibt die Ansicht des ersteren wieder; Predari meint: „*Il Nota talvolta si giovò di Goldoni e di Molière, ma non copiò nè l'uno nè l'altro*“ [4]). Er habe sich lediglich die seiner Natur kongenialen Elemente jener beiden Meister angeeignet.

Je rascher Nota und seine Werke in Vergessenheit geraten, desto summarischer und härter wird über ihn geurteilt. Die meisten Ausländer und einige Italiener geben zwar die günstigen Kritiken älterer Beurteiler wieder, ohne erheblich Neues hinzuzufügen [5]). Die Mehr-

1) Bettinger, l. c. II, 110.

2) *Giornale Avadico*, Roma CXVII (1848), 223 ff. — Zirardini, *l' Italia letteraria ed artistica*, Parigi, 1850, p. 228 ff. — *Biographie universelle*, Michaud, Paris, 1854, XXXI 64 ff. — Giudici, Emiliano, *Storia della letteratura italiana*. Firenze, Monnier, 1885, II, 320. Corniani, *I secoli della letteratura italiana*, contin. p. cura di F. Predari, Torino, 1856, VIII, 64 ff. *La Nouvelle Biographie générale*, Paris, Didot. 1862, XXXVIII, 294 ff.

3) Zirardini, l. c. p. 270.

4) Corniani, l. c. p. 166.

5) Hieher gehören: L. Etienne, l. c. p. 592 f. — Yorik, *Das italienische Theater seit 1848*, bei K. Hillebrand, *Italia* Lpz. 1875, II, 496 f. Settembrimi, *Lezioni di letteratura italiana*, Napoli, 1876, III, — Prölss, *Geschichte des Dramas*, Lpz. 1881, I, 2, 406 ff. — A. de Gubernatis, *Storia universale della letteratura*, Milano 1883 ff. Bd. I: *Storia del teatro drammatico*, p. 428 ff. — Sauer, *Geschichte der italienischen Literatur*, Lpz. 1883, p. 607. — F. I. A. Stahly, *Über die neuere dramatische Literatur der Italiener, in „Unsere Zeit“*, II, (1883), 595

zahl der italienischen Literarhistoriker jedoch gehen streng ins Gericht mit ihm. Cantù bezeichnet den Anfang dieser Periode. Für ihn ist Nota ein *„meschino imitator del Goldoni, della cui festività fu troppo lontano.* Seine Lustspiele seien *artificiate". Gli mancano la finezza dei Francesi, il fuoco del Goldoni, la naturalezza delle composizioni popolari*[1]). Dieses Urteil ist im Einzelnen ausgeführt in Kleins Geschichte des Dramas[2]), der insbesondere noch die moralisierende Tendenz mit der unnatürlichen Lustspieljustiz tadelt. Auch fehle dem Dichter die Originalität. In seinen Lustspielen seien verbrauchte Motive, Figuren und Situationen zu finden. Seine Charaktere seien gewandte Kombinationen aus eklektischen Zügen schon vorhandener Lustspieltypen und schwachen Erinnerungen an einige eigene Beobachtungen. Mestica[3]), dessen Urteil sich fast wörtlich in Wiese u. Pèrcopos Literaturgeschichte wiederfindet[4]), weiss Nota Dank, dass er die Bühne vollends von den Masken zu befreien und Goldonis Komödien auch in moralischer Hinsicht zu übertreffen suchte. Im übrigen wiederholt er die bekannten Vorwürfe, die er zusammenfasst in der Fesstellung: Nota arbeite mehr mit künstlichen Mitteln als mit Inspiration und ahme Goldoni mehr nach als die Natur. — Zanella schliesst sich diesem Urteil an und fügt hinzu, Nota erreiche weder Molière im psychologischen Verständnis noch Goldoni in der Natürlichkeit, wiewohl er beide nachzuahmen gestrebt habe[5]). In neuerer Zeit sprach sich Rabany in ähnlichem Sinn über Nota aus[6]). Am ablehnendsten verhalten sich Nota gegenüber zwei hervorragende Kenner des italienischen Dramas, O. Landan und Vitt. Ferrari. Sie führen das Schicksal des einst so gefeierten Dichters auf folgende Gründe zurück: Die Gesellschaft, welche Nota schildert, habe schon 1800 nicht mehr bestanden. Daher entbehren seine Lustspiele des aktuellen Interesses. Dann aber fehle es ihm auch an allen notwendigen Eigenschaften eines dramatischen Dichters. Schliesslich lassen seine Lustspiele schöpferische Kraft, Eigenart und Selbständigkeit vermissen. Er habe, so zitiert Ferrari nach Martinis Ausspruch, die Elemente der französischen Dramatik des 18. Jahrh. mit dem bürgerlichen Lustspiel Goldonis und dem Rührstück Kotzebues vermischt[7]). Bei Landau heist es: *Il Nota i cui personnaggi non son*

1) Ces. Cantù, Della letteratura italiana, Firenze, 1865, p. 496.

2) p. 622 ff.

3) *Manuale della letteratura italiana*, Firenze, 1885, II, 447 f.

4) *Geschichte der italienischen Literatur*, Lpz. Wien, 1899, p. 486.

5) *Della letteratura italiana nell' ultimo secolo*, Città di Castello, 1887, p. 187.

6) *Carlo Goldoni* etc., Paris-Nancy, 1896, p. 297 ff.

7) Vitt. Ferroni, *Il teatro comico in Italia* nel 1850, in *Rivista d' Italia* III, (1898), 529 f. In diesem Artikel wird auf eine Kritik der *Fiera* durch

nati da una serie di osservazioni personali, ma vissero una vita fittizia e artificiale, non può risorgere ai nostri giorni. Er nennt seine Lustspiele *rifritture di commedie altrui.* Man könne die einstige Beliebtheit des Dichters heute nicht mehr begreifen; mit Recht habe das römische Publikum neuerdings die Fiera abgelehnt[1]).

Wie sehr bei der Bewertung von Notas Werken die Ansichten in einzelnen Punkten auseinandergehen und sich oft geradezu widersprechen: darüber sind die meisten Kritiker einig, dass Nota kein Talent war, das aus reichem Borne eigener Erfindung und Erfahrung schöpfte, sondern häufige Anleihen an ältere und jüngere Lustspieldichter des In- und Auslandes zu machen gezwungen war.

Leider sind nun aber diese Vorwürfe mangelnder Originalität, so bestimmt sie auch hier und dort zum Ausdruck kommen, in sehr allgemeine Form gekleidet, im Einzelnen nirgends eingehend begründet[2]). Man erfährt nicht, worin Notas Unselbständigkeit besteht, ob sie rein stofflicher Natur ist, oder nur in der allgemeinen Stimmung und Richtung zum Ausdruck kommt, in der er diesem oder jenem dramatischen Schriftsteller gefolgt ist. Selbst wo bestimmte Lustspiele anderer Autoren als Quellen einzelner Komödien Notas bezeichnet werden, begnügt man sich mit der einfachen Feststellung oder mit skizzen- und lückenhaften Ausführungen von zweifelhafter Objektivität. Schon bei Lebzeiten des Dichters suchte man nach den Vorlagen der verschiedenen Stücke. Besonders werden in den Zeitschriften anlässlich der Besprechung einzelner Lustspiele die mutmasslichen Quellen und Vorbilder angegeben. Gegen solche Mutmassungen richtet sich offenbar Salfis kategorische Abwehr in seinem Saggio storico-critico[3]), die zuerst schon 1827 in der *Revue encyclopédique* in milderer, aber ebensowenig überzeugender Form erschienen war[4]). Dort gibt er zwar eine ganz unwesentliche Beeinflussung Notas in einigen Stücken zu, so des *Nuovo Ricco* durch den *Bourgeois gentilhomme*, des *Filosofo Celibe* durch Goldonis *Vero Amico*, sowie der *Risoluzioni in Amore* durch Molières *Dépit amoureux* und Goldonis *Gl' Innamorati*, betont aber nachdrücklich die Selbständigkeit aller übrigen Stücke. Was den *Nuovo Ricco* und die *Risoluzioni* betrifft, so hatten freilich schon Besprechungen in der Bibl. italiana auf die erwähnten Anklänge an Molière hingewiesen[5]).

F. Martini, in *Al Teatro*, Firenze 1895 hingewiesen. Leider war dieses Werk dem Verfasser nicht zugänglich.

1) O. Landau, *Rassegna drammatica* in *Nuova Antologia*, LXXIX, (1883), 730 ff.

2) d. h. soweit die einschlägige Literatur dem Verfasser vorlag.

3) p. CIII.

4) XXXVI (1827), 163 ff.

5) IV (1816), 23 ff. — XXI (1821), 99 f.

Der *Filosofo Celibe,* in dem Bayard auch eine kleine Anleihe an den französischen Meister finden will[1]), wurde später, dann namentlich von Roux[2]) und Maddalena[3]) als ein grobes Plagiat nach Goldoni gebrandmarkt. — Doch ist auch die Originalität anderer, von Salfi in Schutz genommener Lustspiele nicht so über jeden Zweifel erhaben, wie er sie hinstellt. So wird insbesondere der *Ammalato per Immaginazione* der nach Salfi auf Notas freier Erfindung beruht, von einer Reihe späterer Kritiker, wie Corniani[4]), Costetti[5]) eine *imitazione classicca* genannt. — Die *Litiganti* sind nach Salfi ganz verschieden von Racines *Plaideurs,* und ebenso selbständig seien *La Fiera, La Vedova in Soletudine, La Pace domestica* und andere. Von der *Fiera* behauptet aber schon Bayard, es sei ein oft in Lustspielform behandelter Gegenstand[6]), und Landan führt sie auf Goldoni zurück[7]). Derselbe Kritiker erklärt die *Vedova in Soletudine* als durch ein Scribe'sches Lustspiel veranlasst[8]), während Costetti meint, ihr schade die Ähnlichkeit mit Goldonis *Donna Sola*[9]). *La Pace domestica* wurde schon in der Ausgabe Orlandelli 1824 mit der *Buona Famiglia* von Goldoni in Verbindung gebracht[10]). Noch bei manchen von Salfi nicht erwähnten Lustspielen hat man mehr oder weniger starke Anlehnungen an französische oder italienische Komödien des 18. Jahrhs. erblicken wollen. Es seien nur noch angeführt *I Primi Passi al mal Costume,* die nach Bayard an Collin d'Harlevilles: *Les Moeurs du Jour ou l'Ecole des jeunes Femmes* erinnern[11]); *Il Progettista* weise Ähnlichkeiten auf mit *L'Officieux* von Dervieux und *Les Empiriques* von Pigeault Lebrun[12]); *La Lusinghiera,* in der ein Referent des Giornale Ligustico Spuren zweier Dramen Scipione Maffeis wiedererkennen will[13]),

1) Bettinger, l. c. I, 504f.

2) l. c. p. 23ff.

3) *Sul Vero Amico di C. Goldoni,* Ateneo Veneto XIX, 1, (1896), 306.

4) *I secoli della letteratura italiana.* Torino 1856, VIII, 166.

5) l. c. p. 16; er rechnet. ausser den *Risoluzioni* auch den *Atrabiliare* zu diesen „*eleganti imitazioni classiche*".

6) Bettinger, l, c. II, 378ff.

7) S. *Rassegna drammatica* in *Nuova Antologia* LXXIX (1885) 730.

8) Ibidem: *Nota non fu che un imitatore pedestre del Goldoni in alcune sue commedie e dello Scribe in altre*".

9) l. c. p. 26.

10) *Commedie, Orlandelli, Venezia* 1824, I, 13ff.

11) Bettinger, op. cit. Bd. I, p. 176. Die Zweifel, welche Bayard in die Originalität der einzelnen Lustspiele Notas setzt, werden fast ausnahmslos zurückgewiesen durch eine Entgegnung in der *Bibl. ital.* XCV (1839), abgedruckt in *Teatro comico* Torino 1842/43 VIII, 255ff.

12) *Biblioteca italiana* IV, (1816) 23ff.

13) I, 163. (1827)

Mestica dagegen eine Nachahmung der *Vedova Scaltra* von Goldoni[1]) — Schliesslich werden *Il Chirurgo et il Vicerè* und *La Creola della Luigiana* als Zurechtstutzungen französischer Dramen bezeichnet[2]).

Die Allgemeinheit und Unsicherheit solch' unbewiesener Behauptungen, überhaupt die widersprechende Kritik, die Notas Werke erfahren, lassen kein klares Urteil über das Abhängigkeitsverhältnis des Dichters zu seinen Vorgängern und damit auch über den Wert seiner Lustspiele gewinnen. Es lag daher nahe, diese letzteren auf ihre Originalität hin einer eingehenden Prüfung zu unterziehen. Aus den schon angeführten Gründen wurden drei Lustspiele gewählt, die in der Hauptsache auf Molière zurückgehen. Dieselben gehören zugleich zu den meist umstrittenen und verdächtigten Schöpfungen des Autors. Es sind dies in historischer Reihenfolge, Il Nuovo Ricco, geschrieben 1807, der angeblich auf dem *Bourgeois gentilhomme* zurückgeht, l'Ammalato per Immaginazione, der 1811 entstanden ist und vom *Malade imaginaire* abhängen soll, und Le Risoluzioni in Amore, geschrieben 1818, denen grosse Ähnlichkeit mit Molières *Dépit amoureux* und Goldonis *Gl' Innamorati* nachgesagt wird.

Il Nuovo Ricco von Alberto Nota
im Vergleich zu
Molières Bourgeois Gentilhomme.

Anlässlich einer Besprechung der ersten Ausgabe von Notas Lustspielen in der Biblioteca italiana heisst es mit Bezug auf den Nuovo Ricco: „*Non si può leggere questa commedia, senza che subito non corra al pensiero il „Bourgeois gentilhomme" di Molière*[3]). In den weiteren Ausführungen dieser Besprechung werden dann einige Ähnlichkeiten in der Fabel und Charakterschilderung beider Stücke angedeutet, ohne dass direkt der Vorwurf der Unselbständigkeit erhoben wird. Dies muss aber wohl von anderer Seite geschehen sein; wenigstens lässt Salfis oft zitierte Abwehr darauf schliessen, in welche der Nuovo Ricco mit folgenden Worten eingeschlossen ist: „*Alcuni ànno talvolta rimproverato al Nota ch' egli avesse imitato accidenti e caratteri, che altri scrittori aveano prima inventato. Così nel Nuovo Ricco del nostro autore si trova qualche idea del Bourgeois gentilhomme del Molière... Ma chi de' migliori scrittori in questa linea um si è giovato delle altrui invenzioni e non a tentato di così fatte imitazioni, le quali*

1) *Manuale della lett. it.* Firenze 1885 p. 447 u. *Nuova Antol.* LXXIX l. c.
2) Ferrari, *Rivista d' Italia* III, (1898) 530.
3) *Biblioteca italiana.* IV (1816), 23 ff.

ànno spesse volte dato luogo a nuove forme e ad ingegnose modificazioni d'uno stesso soggetto?[1])

Handelt es sich beim Nuovo Ricco um wirklich *ingegnose modificazioni* des französischen Lustspiels? Sollte er ihm nicht mehr als *qualche idea* verdanken?

Die Handlung.

Gepido Vandalini, der italienische Jourdain, ist ein ehemaliger Arbeiter, der durch Erbschaft in den Besitz eines gewaltigen Vermögens gekommen ist, und durch den plötzlichen Reichtum verblendet, den grossen Herrn spielt, das Geld in unsinniger und geschmackloser Weise verschwendet, ein vornehmes Haus macht, seinen Sohn *Lodovico* in allen edlen Künsten unterrichten lässt, sich einen Hausverwalter (*Costanzo*) hält, der ihn ausnützt und betrügt usw. — Zu den Ausflüssen dieses dummen Ehrgeizes gehört es auch, dass er seinen Sohn mit einem armen, aber vornehmen Mädchen *Isabella* verheiraten will, um so mit einer der ersten Familien der Stadt in verwandtschaftliche Beziehungen zu treten. Dabei stört es ihn nicht, dass Lodovico früher mit einem einfachen braven Landmädchen *Agnese* verlobt war, das seine Ansprüche persönlich wie durch seinen Onkel *Bernardo* geltend macht, aber von Gepido brutal abgewiesen wird, während Lodovico, der sie noch liebt, nicht den Mut hat, für seine Neigung einzutreten. Auf der anderen Seite betreibt Isabellas Tante *Clotilde* die Verbindung ihrer Nichte mit Lodovico aus finanziellen Gründen mit aller Macht, obwohl Isabella schon einen ehrlichen, glühenden, aber leider unbegüterten Verehrer *Faustino* hat, den sie auch wiederliebt. Doch müssen seine Bewerbungen abgewiesen werden. — Trotz gegenseitiger Abneigung und mancher anderer Hindernisse scheint die Heirat Lodovicos mit Isabella zustande zu kommen, dank hauptsächlich der klugen Vermittlung *D. Costanzos*. Dieser „Freund" Gepidos, ein abgefeimter Gauner, hat sich durch gewandtes Auftreten, Schmeichelei und Biedertun ganz in das Vertrauen des Emporkömmlings geschlichen und beherrscht ihn völlig. Diese Stellung nützt er in jeder Weise zu seinem Vorteil aus. Das Zustandekommen der erwähnten Heirat liegt in seinem Interesse, da er einmal klingenden Lohn für seine Dienste erhofft, und dann noch aus einem andern Grunde. Während er nämlich selbst Clotilde (Isabellas Tante) zu heiraten beabsichtigt und von dieser auch bereits das Versprechen hat, sucht er in dem eitlen Gepido eine Neigung für Clotilde zu erwecken und ihm weis zu machen, auch diese interessiere sich für ihn. Gepido geht in die Falle und es gelingt Costanzo, Geschenke aus ihm herauszulocken, unter anderem einen kost-

1) *Saggio* p. CIIIf.

baren Ring, angeblich um ihn Clotilde zu übermitteln, in Wirklichkeit um ihn bei dieser als sein eigenes Präsent auszugeben. Durch kluge Vorkehrungen, die aber durch Gepidos Eitelkeit beinahe zu schanden werden, sorgt er dafür, dass seine Spitzbüberei unentdeckt bleibt, und das würde auch geschehen, — wenn nicht der IV. Akt wäre, wo durch den Zufall und den unbestechlichen, menschenfreundlichen, scharfsichtigen Richter *Guglielmo* alles an den Tag kommt, die Guten belohnt und die Bösen bestraft werden. Es hat sich nämlich ein Testament des Onkels vorgefunden, den Gepido beerbt hatte, demzufolge nur Bernardo, Lodovico und Agnese je ein kleines Legat erhalten, zum Universalerben aber das Spital der Stadt eingesetzt wird mit der Verpflichtung, den Gepido auf Wunsch zu beherbergen und zu verpflegen. Nun werden die schönen Heiratspläne zu Wasser, die vornehmen Damen ziehen sich voll Ärger und Verachtung zurück, Faustino kann nun Isabella, Agnese ihren Titta bekommen, Costanzos Betrügereien kommen auf, und er sieht seiner Bestrafung entgegen, während der reumütige Gepido von seinen edlen Verwandten in Gnaden aufgenommen wird.

Für die Vergleichung kamen offenbar nur die drei ersten Akte und dann noch wenige Scenen des vierten in Betracht. Hier aber springt das Gemeinsame sofort in die Augen. Zunächst ist die Grundidee die gleiche: Ein Mann aus einfachen Kreisen sieht sich plötzlich im Besitz eines grossen Vermögens, das ihm den Kopf verdreht und sein ganzes Wesen ändert, oder vielmehr dessen Schattenseiten und Schwächen zur Entfaltung bringt. Die erste Folge ist ein Verschwenden mit vollen Händen, ein Prahlen und Prunken mit dem Reichtum, wozu denn der Ehrgeiz kommt, es den vornehmen Leuten gleichzutun im Auftreten, in Wohnung, Kleidung, Bildung in vornehmen Beziehungen und Passionen. Trotz dieses krampfhaften Bestrebens kommt die alte Unwissenheit und Grobheit durch die oberflächliche Tünchung hindurch immer wieder zum Vorschein und macht sich besonders im Mangel an Geschmack und Bildung, in unbeholfenem Benehmen bemerkbar. Aus diesem Kontrast zwischen dem alten und dem neuen, dem inneren und äusseren Menschen und seiner neuen Umgebung ergibt sich die Komik des Charakters und der Situationen.

Auf dieser Grundlage baut Nota die Handlung mit ähnlichen Motiven auf wie Molière. Wie bei letzterem, zerfällt auch bei ihm das Lustspiel in zwei mehr oder minder eng verbundene Teile, die sich in beiden Stücken bis zu einem gewissen Grade entsprechen, wenn sie auch dramatisch sehr verschieden ausgebeutet werden.

Einmal entspringt aus der Grossmannssucht der beiden Parvenüs der Wunsch oder besser die fixe Idee, mit der vornehmen Welt in ver-

wandtschaftliche Beziehungen zu treten durch entsprechende Verheiratung ihrer Kinder. Wie Jourdain seine Tochter nur einem „gentilhomme", etwa einem Marquis oder gar einem Herzog geben will, so möchte Gepido seinen Sohn mit einem Mädchen aus einem der ersten Häuser der Stadt verheiraten. So wenig es Jourdain kümmert, dass Lucile von einem bürgerlichen, aber tüchtigen und ehrenwerten jungen Mann geliebt wird und ihn wiederliebt, so wenig achtet Gepido des Umstandes, dass Lodovico, als er noch der simple Titta war, mit einem braven, gebildeten, wenn auch einfachen Landmädchen verlobt war. Wie Jourdain Cléonte mit seiner Bewerbung kurzer Hand abweist unter dem Hinweis auf seine bürgerliche Herkunft, so weist auch Gepido Agneses wiederholt geltend gemachte Ansprüche grob zurück.

Bisher ist trotz einiger belangloser Abweichungen eine direkte Anlehnung an Molière unverkennbar. Von nun ab freilich ist die Weiterentwicklung dieses Motives ganz verschieden von Molière d. h. sie muss es wohl sein, denn im französischen Stück kommt das spät einsetzende Motiv durch die Türkenzeremonie rasch zum Abschluss. Molière verzichtet auf alle aus dem Verhältnisse Lucile-Cléonte sich ergebenden Möglichkeiten des dramatischen Ausbaus. Nota dagegen kommt dem Geschmack der Zeit für rührselige Effekte und moralische Wirkung entgegen, wenn er das von seinem Vorgänger unbenützt gelassene Moment von der Liebe zwischen der Tochter des Parvenüs und dem einfachen Bürger aufgreift und zweckentsprechend umgestaltet. Aus der Tochter wird ein Sohn[1]), aus dem einfachen aber vermöglichen Bewerber ein einfaches, armes Mädchen. Ferner lässt der Dichter die jungen Leute nicht nur verwandt, sondern sogar durch ein förmliches früheres Heiratsversprechen einander verbunden sein, das nun unter den veränderten Verhältnissen vom Vater weggeleugnet wird. Während nun bei Molière Lucile fest auf ihrem Sinn beharrt, ohne weinerlich zu werden, während Cléonte durch die übrigens auch belustigend wirkende Abweisung keineswegs niedergeschmettert ist, sondern zu einer List greift, macht Nota den Lodovico zu einem haltlosen, schwankenden Charakter, der seiner ehemaligen Braut zwar noch zugetan ist, seinem Vater aber auch nicht zu widersprechen wagt. Dieser Zwiespalt ist nun aber nicht etwa wie es naheliegend wäre, von der komischen, sondern von der larmoyanten Seite behandelt. — Agnese

1) Soll diese Umwandlung zur Verschleierung der Abhängigkeit dienen? Man könnte zu dieser Ansicht kommen angesichts der zahlreichen Fälle in Notas Lustspielen, wo er Geschlecht oder verwandtschaftliche Beziehungen von Charakteren aus seinen Vorlagen ändert, oder die Funktionen einer Rolle auf zwei verteilt. Die Untersuchung des Ammalato per Immaginazione und der Risoluzioni in Amore werden weitere Beispiele solcher Maskierungen bringen.

ist kein frisches, resolutes Mädchen, das dem hochmütigen Emporkömmling mit List und Trotz entgegenarbeitet, sondern ein hilfloses, Mitleid heischendes Geschöpf, das immer und immer wieder persönlich oder durch andere um Anerkennung ihrer alten Rechte auf Lodovico bittet und nicht müde wird, den haltlosen Burschen ihrer Liebe zu versichern.

Nicht zufrieden mit dieser Ausnützung eines schon vorgefundenen und teilweise entwickelten Gedankens bringt Nota als Seitenstück zu diesem Verhältnis und in dieses übergreifend eine weitere Liebesgeschichte, und damit neue Personen, Szenen und Verwicklungen herein. Vielleicht geht er auch hier von einer Andeutung bei Molière aus. Jourdain erklärt, seine Tochter gegebenenfalls nur standesgemäss verheiraten zu wollen, zum mindesten an einen Marquis[1]). Bei Gepido hat der gleiche Wunsch durch entsprechende Verheiratung seines Sohnes die Würde seines Hauses zu heben, schon greifbare Gestalt angenommen in der Person einer vornehmen jungen Dame, Isabella, die im Interesse ihrer zerrütteten Vermögensverhältnisse die Verbindung mit dem Bauernburschen eingehen will trotz ihrer Neigung zum schwärmerischen Faustino. Man begreift, welch' wirksame sentimentale Effekte der Autor aus dieser neuen Kombination und aus der Verquickung beider Verhältnisse durch Entdeckungs- und Überraschungsscenen und ähnliche technische Kunstgriffe herausholen konnte.

In beiden Lustspielen kommt die Vereinigung des Haupt-Liebespaares doch noch zu stande, aber aus sehr verschiedenen Gründen: Bei Molière führt die Liebenden die List zusammen, die eine neue Quelle fast burlesker Komik bildet; im Lustspiel des Italieners erfolgt die Vereinigung in dramatisch effektvoller Weise auf Grund des läuternden Prozesses der Lustspieljustiz.

Weit deutlicher tritt die Anlehnung Notas an das französische Vorbild im zweiten Hauptteil der Handlung hervor, welcher das merkwürdige Verhältnis Gepido-Costanzo-Clotilde zum Gegenstand hat. Die Analyse hat schon gezeigt, wie die Rolle Costanzos im Hause Gepidos ganz der des Dorante bei Jourdain entspricht: Beide sind die Hausfreunde, die Berater der beiden Reichen insbesondere in Bezug auf die Angewöhnung feiner Seiten und die Einführung in die gute Gesellschaft, Costanzo ist ausserdem noch der Leiter des ganzen Haus- und Finanzwesens und wohnt bei Gepido. Beide flössen durch wirkliche oder scheinbare vornehme Herkunft, angebliche feine Beziehungen usw. ihren „Schützlingen" grossen Respekt ein und geniessen deren volles Vertrauen, das sie in gleich betrügerischer Weise, ja mit denselben Schlichen und Kniffen ausnützen. Davon nur ein Beispiel:

---

1) Akt III, Szene 3 und 12.

Dorante bringt das Gespräch auf seine Schulden und gibt sich den Anschein, als wolle er sie endlich einmal begleichen. *Bourg. gent.* III, 4.

Dor.: *Je suis votre débiteur comme vous le savez . . .*
M. Jourd.: *Monsieur, vous vous moquez.*
Dor.: *Je veux sortir d'affaire avec vous, et je viens ici pour faire nos comptes ensemble.*
Voyons un peu ce que je vous dois.

Jourdain stellt eine genaue Liste der einzelnen Schuldsummen auf. Als er geendet, fügt Dorante mit einer ebenso unerwarteten als ergötzlichen Wendung hinzu:

Somme totale est juste . . . Mettez encore deux cents pistoles que vous m'allez donner, cela fera justement dix-huit mille francs, que je vous payerai au premier jour.

Und da Jourdain erst betroffen schweigt:

Cela vous incommodera-t-il, de me donner ce que je vous dis?
M. Jourd.: *Eh non!*
Dor.: *Si cela vous incommode, j'en irai chercher ailleurs*[1]).

So stachelt er die Eitelkeit und den Ehrgeiz Jourdains solange an, bis dieser erklärt, er schätze es als eine Ehre, ihm diesen Dienst erweisen zu können, und das Geld holt (III. 6):

Voilà deux cents louis bien comptés.
Dor.: *Je vous assure, Monsieur Jourdain, que je suis tout à vous et que je brûle de vous rendre un service à la cour.*

Darauf bietet er denn auch sogleich seine Dienste an, die Angelegenheit mit Dorimène zu vermitteln, die gleich nachher näher zu besprechen sein wird.

Eine ganz ähnliche Scene findet sich bei Nota.

Wie Jourdain die Hilfe Dorantes, so braucht Gepido den Rat und Beistand Costanzos dringend, besonders in der Heiratsgeschichte. Diese Notlage nützt auch Costanzo aus, um auf die Geldangelegenheit zu sprechen zu kommen. (*Nuovo Ricco* I, 6):

Cost.: *A proposito, io vi son debitore . . .*
Gep.: *Non ne parliamo.*
Cost.: *No, no, bramo far le cose in regola: anzi vi pregherò d'un nuovo favore.*

Er bittet sich nun den Schuldschein über dreihundert Zechinen aus, die ihm Gepido geliehen hat, scheinbar um diesen zu befriedigen. *Gepido* protestiert:

---

1) Benützt wurden für die Vergleichung die Ausgaben: Despois et Mesnard, *Œuvres de Molière* (in *Les Grands Ecrivains de la France*) Bd. VIII, Paris, 1883. — *Commedie di A. Nota*, Parigi, Baudry, 1829 Bd. II.

Voi volete soddisfarmi, ed io . . .
Cost.: *D. Gepido, voi m'offendete.*
Gep.: *Per non offendervi, eccola.*

Weit entfernt, die Summe zu bezahlen, benutzt nun Costanzo mit gleicher Kühnheit wie Dorante die Gelegenheit zu einer neuen Anleihe:

Cost.: *Domani aspetto da Napoli una somma di 600 zecchini, . . . anticipatemi oggi, se però non v' incomoda . . .*
Gep.: *Niente affatto.*
Cost.: *Ma davvero non vorrei . . .*
Gep.: *Dite quanto v'occorre.*
Cost.: (*guardando la scrittura*) *Ve ne debbo trecento; ho fatto qualche spesetta per l'arrivo di quelle signore . . . cento altri zecchini mi bastano.*
Gep.: *Ne ho qui appunto cento belli e riscontrati per altr'uso.*

Er gibt ihm das Geld; aber anstatt die neue Schuldsumme dem Scheine beizufügen, zerreisst er diesen in einer Anwandlung von Grossmut. Diese Handlungsweise gibt dann nämlich im vierten Akt Gelegenheit zu einer wirkungsvollen Ruchlosigkeit Costanzos, der natürlich diese Schuld leugnet.

Es lässt sich nicht erkennen, dass dieser Auftritt mit dem bei Molière geschilderten Vorgang nahezu wörtlich übereinstimmt. An den Schluss dieses letzteren erinnert übrigens noch eine andere kurze Scene des Nuovo Ricco. Gepido schuldet seinem Vetter Bernardo aus früherer Zeit noch 300 Dukaten. Costanzo bestimmt den Widerstrebenden, sie zurückzuzahlen, und zwar durch seine Vermittlung. (*Nuovo Ricco* III, 2).

Cost.: . . . *datemi i trecento ducati e finiamola presto.*
Gep.: *Vado a prenderli.*
Mach einiger Zeit erscheint er wieder:
III, 5 . . . *ecco i trecento ducati.*

Und nun macht ihm Costanzo Hoffnung auf Clotildes Gunst, wie oben Dorante in gleicher Lage das Gespräch auf Dorimène und Jourdains gute Aussichten auf ihre Neigung bringt.

Übrigens deckt sich das galante Abenteuer der beiden Helden, oder vielmehr der komische Versuch zu einem solchen, wiederum in allen seinen Phasen, in der auffallendsten Weise. Nicht nur die Hauptlinien sind die gleichen: Wunsch nach vornehmer Liaison, Unterstützung der Absichten durch den Freund, der mit der betreffenden Dame in Beziehung steht und die Sachlage mit grösster Vorsicht für sich ausbeutet; selbst bis in Einzelheiten des Dialoges lässt sich die Ähnlichkeit verfolgen.

Jourdain wie Gepido äussern in ähnlicher Weise ihre Freude über

den neuen Freundschaftsbeweis, den ihnen ihre Berater durch das Angebot ihrer Vermittlung liefern.

Bourg. gent. III, 6. M Jourd.: *Ce sont, Monsieur, des bontés qui m'accablent; et je suis dans une confusion la plus grande du monde, de voir une personne de votre qualité s'abaisser pour moi à ce que vous faites.*

Dor.: *Vous moquez-vous? est-ce qu'entre amis on s'arrête à ces sortes de scrupules?*

Nuovo Ricco III, 2. Cost.: *V'intendo, lasciatemi operare: abbiate un poco di pazienza, vi servirò anche in questo.*

Gep : *Oh fiore della vera amicizia, mi servi anche in questo?*

Unter den Geschenken, welche die zwei verliebten Alten der Dame ihres Herzens übersenden wollen, spielt ein kostbarer Ring eine besondere Rolle[1]).

Bourg. gent. III, 6. Dor.: *Il y a huit jours que je ne vous ai vu, et je ne vous ai point mandé des nouvelles du diamant que vous me mîtes entre les mains pour lui en faire présent de votre part; mais c'est que j'ai eu toutes les peines du monde à vaincre son scrupule, et ce n'est qu'aujourd'hui qu'elle s'est résolue à l'accepter.*

N. Ricco III, 2. Gep.: *Ehi? se potessi immaginarmi ch'ella non fosse per offendersi d'un piccolo dono . . .*

Cost. macht die Bedenken schon im voraus geltend, von deren mühsamer Beseitigung Dorantes erlogener Bericht nachträglich spricht. *Veramente è una signora molto riguardosa . . . sarà difficile . . . per esempio, che cosa vorreste offerirle?*

Gep.: *Ho quest'anello che voi conoscete . . . (mostrandolo).*

Cost.: *Eh via, se non si tratta che de questa bagatella, procurerò con bella maniera che lo accetti.*

Gep.: *Oh caro . . .*

Cost.: *Ma vi avverto: ove mai non lo aggradisse, non istate a far il puntiglioso.*

Nun folgt bei Nota die Scene zwischen Costanzo und Clotilde, in welcher zwischen beiden ein volles Einverständnis in ihren Heirats-

1) Es beweist nichts gegen die Tatsache, dass der italienische Autor hier genau den Spuren seines französischen Vorbildes gefolgt ist, wenn die Reihenfolge der einzelnen Momente dieser Episode geändert und wenn manches dramatisch ausgeführt ist, was Molière nur erzählend anführt, so z. B. diese ganze zweite Szene des dritten Aktes mit der Vorgeschichte und Einleitung der Ringepisode; denn Neues kommt ja nicht hinzu, nur die Form der Darstellung ist geändert. Dieser so oft geübte Kunstgriff Notas, Berichte, Erzählungen, Vorgeschichten, die man zwischen den Zeilen liest, zu zerlegen und dramatisch auszuführen, gehört auch zum Kapitel der Imitationstechnik dieses Autors.

plänen erzielt wird. Gepido hält unterdessen die erwähnten dreihundert Dukaten, und nach seiner Rückkehr wird die Besprechung wegen des Geschenkes wieder aufgenommen und damit die Nachahmung Molières.

Bourg. gent. III, 6. M. Jourd.: *Comment l'at-elle trouvé?*

Dor.: *Merveilleux; et je me trompe fort, ou la beauté de ce diamant fera pour vous sur son esprit un effet admirable.*
Je lui a fait valoir comme il faut la richesse de ce présent et la grandeur de votre amour.
Vous avez pris le bon biais pour toucher son ceur . . .

N. Ricco III, 5. Cost.: *Amico, siete pur l'uomo avventurato!*
Gep.: *Avete già parlato per me?*
Cost.: *E come!*
Gep.: *E posso sperare che D. Clotilde . . .?*
Cost.: *Ella mi ha lasciato travedere una gran propensione per voi.*
Gep.: *Non mi burlate?*
Cost.: *Non cessava di lodarvi ed ammirarvi.*
Gep.: *E l' anello?*
Cost.: *Lo ha gradito.*
Gep.: *Oh me felice!*

Welche Bewandtnis es mit diesem vorgeblichen Erfolg hat, wie Gepido und Dorante die Verhältnisse zu ihrem eigenen Vorteil ausnützen, ist aus der Analyse ersichtlich. Die Unterredung zwischen dem Betrüger und der Dame bewegt sich in beiden Lustspielen wiederum in den gleichen Bahnen, trotzdem Nota auch hier wieder eine andere Anordnung der schon bei Molière ausgedrückten Gedanken vornimmt.

Bourg. gent. III, 15 Dorante macht seine Ansprüche auf Dorimènes Hand geltend. Dorimène befürchtet, ihren Widerstand solcher Leidenschaft und — so reichen Geschenken gegenüber, die sie ihrerseits zu sehr verpflichten, nun doch bald aufgeben zu müssen.

Dor.: *Ah! Madame, ce sont des bagatelles et ce n'est pas par là . . .*
Dorim.: *Je sais ce que je dis; et, entre autres, le diamant que vous m'avez forcée de prendre est d'un prix . . .*
Dor.: *Eh! Madame, de grâce, ne faites point tant valoir une chose que mon amour trouve indigne de vous; et souffrez . . .*

Später, V 2, erfolgt dann das in Aussicht gestellte Jawort Dorimènes. Nota, III, 3, lässt die bei Molière nur erwähnte Überreichung des Ringes wieder auf der Bühne vor sich gehen, schliesst sich im Dialog aber doch ganz an seine Quelle an. Costanzo hat ein letztes Bedenken Clotildes zerstreut: . . . *fidatevi di me, e favoritemi intanto la mano.*

Clot.: *Jo non comprendo.*
Cost.: *Quest' anello vi sta benissimo* (*le pone in dito l'anello di Gepido*)
Clot.: *D. Costanzo, io non permetterò mai . . .*

Cost.: *Non mi negate d'aggradirlo, come una tenue testimonianza del mio affetto, e come un pegno del vincolo che sta per unirmi a voi.*
Clot.: *S'io potessi compensare in qualche modo . . .*
Cost.: *Non mi mortificate, ve ne prego, e parliamo d'altro . . .*

Um den Betrug geheim zu halten, werden hier wie dort die gleichen Vorsichtsmassregeln angewendet.

Bourg. gent. III, 16. Dor.: *Prenez bien garde au moins à ne lui point parler du diamant que vous lui avez donné.*
M. Jourd.: *Ne pourrois-je pas seulement lui demander comment-elle le trouve?*
Dor.: *Comment? gardez-vous-en bien: cela seroit fort vilain à vous; et pour agir en galant homme, il faut que vous fassiez comme si ce n'étoit pas vous qui lui eussiez fait ce présent . . .*
N. Ricco III, 5. Gep.: *Posso frattanto spiegare a D. Clotilde quell' amore? . . .*
Cost.: *Il ciel ve ne guardi! Vedrete che essa ha in dito l'anello: ciò vi basti per ora; e lasciate a me la cura del resto . . . . . .*

Badate però bene a non commettere imprudenze; e fate le viste di non accorgervi del brillante che le avete donato — das würde die Dame sehr übel nehmen.

Gepido gelobt ihm unverbrüchliches Schweigen, um ihn dann aber bei dem Mahl, das er seinen Gästen gibt, in die nämliche Verlegenheit zu bringen wie Jourdain seinen Gönner bei dem Fest, das Dorante zu Ehren veranstaltet wird.

Bourg. gent IV, 1. M. Jourd.: *Ah! que voilà de belles mains!*
Dorim.: *Les mains sont médiocres, Monsieur Jourdain; mais vous voulez parler du diamant, qui est fort beau.*
M. Jourd.: *Moi, Madame! Dieu me garde d'en vouloir parler; ce ne seroit pas agir en galant homme, et le diamant est fort peu de chose.*
Dorim.: *Vous êtes bien dégoûté.*
M. Jourd.: *Vous avez trop de bonté! . . .*

Hier unterbricht Dorante das Gespräch, das eine gefährliche Wendung zu nehmen droht, und lenkt die Aufmerksamkeit auf andere Dinge.

N. Ricco IV, 4. Gep.: Spricht leise mit Costanzo über den Ring, den er an Clotildes Hand glänzen sieht und unablässig betrachtet.
Clot.: *Signor Gepido, voi osservate questo brillante.*
Gep.: *Eh no . . . signora . . anzi, se un più bello . . . io . . .*
Clot.: *Egli m'è caro, sapete. Ma apprezzo molto più la mano gentile che me lo ha donato.*
Gep.: (*da se*) (*Oh cara!*) *Sio credessi mai signora . . .*

Hier unterbricht Costanzo gleichfalls das Gespräch, das bei aller

äusseren Ähnlichkeit mit seiner reizlosen Mache so unendlich weit von der feinen Komik der köstlich naiven Antworten des gelehrigen Monsieur Jourdain entfernt ist.

Ebenso ist die groteske Türkenzeremonie des vierten und fünften Aktes trotz ihrer Unwahrscheinlichkeit immer noch weit erträglicher und vor allem belustigender als die moralische Exekution des vierten Aufzuges im Nuovo Ricco, der mit der Molière'schen Lösung nichts gemein hat als die Ähnlichkeit der Peripetie, wenn man so sagen kann, d. h. die Unterbrechung der Mahlzeit, hier durch den Richter, dort durch Madame Jourdain, hier geheimnisvoll und beängstigend, dort lärmend und belustigend. Wie unpsychologisch und langweilig die von Molière stets vermiedene Besserung des Charakters wirkt, der in seiner Lächerlichkeit geschildert werden sollte, braucht hier nicht erst nachgewiesen zu werden.

Der Kern der Handlung und die zwei wesentlichen Elemente derselben sind direkt von dem Lustspiel Molières genommen. Diese Lösung aber und der ganze zeitgemässe sentimentale Aufputz jener Grundlage, ihre dramatisch wirkungsvollere Ausgestaltung ist wohl Notas Eigentum. Doch ist auch dieses Zugeständnis nur bedingungsweise zu machen, d. h. sofern sich nicht nachweisen lässt, dass Nota hier den Spuren eines bestimmten Autors gefolgt ist, sondern nur allgemein beliebte und bekannte Motive verwendet hat. Oder gehören Ideen wie folgende nicht zu den ständigen Requisiten des Rührstückes oder der moralischen Erzählung: Der arme beschränkte und faule Mann kommt durch Beerbung eines testamentlos verstorbenen reichen Onkels zu Geld, tut nun sehr vornehm, ist hochmütig und hartherzig gegen die Verwandten, bis ihn das unvermutet vorgefundene Testament des Onkels seines Vermögens beraubt; er wäre verlassen, nähmen sich nicht die erst verschmähten, edelmütigen Verwandten des Reuigen wiederan. — Oder der plötzlich Reichgewordene vergisst und verstösst seine einfache Braut (bezw. die seines Sohnes), um eine gute, vornehme Partie zu finden. — Das arme, aber vornehme Mädchen muss auf den gleichfalls unbemittelten Geliebten verzichten, um einem sehr vermöglichen, aber unsympathischen Mann die Hand zu reichen. — Damit sind die von Nota neu hinzugefügten Elemente der Handlung erschöpft. Und doch scheint Notas Lustspiel dem unbefangenen Leser bei der ersten Lektüre wenig mit dem Bourgeois gentilhomme gemein zu haben. Nota hat es eben fertig gebracht, durch wohl überdachte Ausnützung und Verschlingung der alten und neuen dramatischen Fäden, durch Unterstreichung namentlich der neuen Momente, die er zu Überraschungs-, Rühr- und Skandalszenen benützt seinem Lustspiel ein so verschiedenes Aussehen zu geben, dass man schon hier zum Schlusse

kommt, er hat sich stofflich in der Hauptsache wohl eng an Molière angeschlossen, ihn zum Teil sogar kopiert, vom Geiste des französischen Vorbildes aber durch die Verarbeitung des alten und neuen Materials, durch seine Technik, weit entfernt.

Dieser letzteren eine eingehendere Betrachtung zu widmen, empfiehlt sich daher nicht; eine diesbezügliche Vergleichung der beiden Lustspiele kann zu keinem positiven Ergebnis führen, nicht nur wegen der besprochenen Lagerung der stofflichen Verhältnisse, sondern überhaupt infolge der prinzipiellen Verschiedenheit, die sich nicht nur hier sondern auch in anderen Lustspielen Notas zwischen seiner und Molières Auffassung vom Charakterlustspiel zeigt. Bei Molière ist der lächerliche Charakter das Primäre, alle Momente der Handlung — es sei hier zunächst auf den Bourgeois gentilhomme hingewiesen — sind aus diesem abgeleitet, wären ohne ihn nicht möglich. Die schamlose Ausbeutung durch die verschiedenen Schmarotzer, der Betrug Dorantes, die Abweisung Cléontes gehen auf Jourdains Eitelkeit, verblendete Leichtgläubigkeit, seinen Hochmut zurück; selbst die Türkenfarce lässt sich noch damit in Zusammenhang bringen. — Nota stellt von Anfang an neben die Charakterfigur und unabhängig davon Keime der Handlung, alle jene Elemente, die oben als abweichend von Molière's Lustspiel bezeichnet wurden. Die Entwicklung der Handlung lässt diesen Unterschied immer stärker hervortreten. Während im Bourgeois gentilhomme die Handlung erst sehr spät einsetzt (im III. Akt), ziemlich flau, d. h. ohne besondere Akzentuierung und Verbindung der einzelnen Teile kurze Zeit durchgeführt wird, um in der Türkenszene zu enden, wird von Nota gleich von vornherein eine echte Intrige eingeleitet und nach allen Regeln der dramatischen Kunst durchgeführt, mit jener Klarheit und Regelmässigkeit, die ihm seine Zeitgenossen so oft nachrühmen, nicht ohne daran den berechtigten Tadel zu knüpfen, dass seine Technik zu durchsichtig ist, dass er sich seine Wirkungen durch unzeitgemässe Monologe und „a parte's" seiner Intriganten-Rollen verdirbt, und so fehlt die Spannung. Man hätte hinzufügen können, auch die Einheit des Interesses. Die ist bei Molière auf den Charakter konzentriert, der uns so fesselt, dass wir darüber Unzulänglichkeiten der Handlung und Technik nicht achten. Nota möchte auch gerne durch den Charakter interessieren, wie Molière; er möchte aber auch durch dramatische Wirkungen Spannung erzeugen, wie das Drama seiner Zeit. Dieses letztere Bestreben gewinnt über das erstere allmählich die Oberhand und fälscht den Charakter. Davon ist der Nuovo Ricco ein lebendiges Beispiel, denn der musste das Publikum doch hauptsächlich interessieren, durch das was geschieht, was die Bösewichte anstiften; ob ihre Pläne gelingen oder ob die Partei der Guten siegt,

war die Frage, und die ganze Spannung war auf die Katastrophe, das Gericht eines Deus ex machina gerichtet, hier des Richters und seines aufgefundenen Testamentes.

Von einer Gegenüberstellung der dramatischen Momente kann also nicht die Rede sein, und wenn sich in der Behandlung des Verhältnisses Gepido-Clotilde Berührungspunkte mit dem gleichen Motiv bei Molière auch in dramatischer Hinsicht ergeben, so ist das ja aus der oben gegebenen Darlegung dieses Teiles der Handlung zu ersehen.

Die Charaktere.

Es mag vielleicht scheinen, als ob ein weiteres Eingehen auf die Charaktere nach den vorausgehenden Ausführungen überflüssig wäre, da sie doch in den Hauptlinien schon zur Sprache kamen und sich da als wesentlich übereinstimmend erwiesen. Aber es könnte eingewendet werden, wer den Typus des Parvenus auf die Bühne bringen will, müsse sich an die immer gleichbleibenden wesentlichen Eigenschaften dieser ganzen Gattung halten; jeder Emporkömmling, oder genauer, jeder beschränkte Mensch in der Lage eines Jourdain oder Gepido sei eitel, protzig, hochmütig, leichtgläubig, Schmeicheleien zugänglich und darum lächerlich. Es komme auf die Detaillierung an, darauf, wie diese Eigenschaften sich im einzelnen Fall äussern, kurz auf die Anwendung des Typus auf das Individuum. Und dann haben wir es ja mit Charakterlustspielen zu tun, beim Bourgeois gentilhomme ganz unzweifelhaft, beim Nuovo Ricco jedenfalls nach der Intention des Autors. Das zeigte er schon durch den Titel, der doch wohl ankündigen soll, dass in dem nun folgenden Stück die Verkehrtheiten und Lächerlichkeiten des Protzentums unter die Lupe genommen und dem Spotte preisgegeben werden sollen. Dann aber „muss man nicht die Situationen sondern die Charaktere in Betracht ziehen, wenn man bestimmen will, ob ein Stück Original oder Kopie genannt zu werden verdient“ [1]). Insoweit Il Nuovo Ricco wirklich ein Charakterlustspiel ist, mag das auch hier Geltung haben.

Zunächst muss freilich von einer Verschiedenheit die Rede sein, die wiederum bezeichnend ist für den Geist beider Lustspiele und schon im Titel zum Ausdruck kommt. Molière schildert den Bourgeois gentilhomme, den reichen Bürger, der um jeden Preis für einen Edelmann gelten will, Nota den plötzlich reich Gewordenen. Molière stellt demnach eine spezielle, für seine Zeit besonders charakteristische Eigentümlichkeit des reichen Bürgertums dar, Nota fasst das Thema weiter: er will die Wirkung unerwarteten Reichtums auf einen aus ärmlichen

1) Lessing, Hamburgische Dramaturgie, 51. Stück.

Verhältnissen kommenden beschränkten, ungebildeten Arbeiter schildern, also namentlich das Geldprotzentum zur dominierenden Note machen. Dadurch wird das Kolorit, seines Lustspiels dem im Bourgeois gentilhomme gegenüber bedeutend verändert. Dieser löst mit seiner harmlosen, aber urkomisch wirkenden Manie von Anfang bis zu Ende die fröhlichste Stimmung aus[1]). Nota bringt mit seiner Auffassung einen groben, ja widerlichen Zug in sein Lustspiel hinein. Diesen Eindruck gewinnt schon einer der ersten Kritiker des Nuovo Ricco: *Il comico francese ha presentato il suo personaggio dal lato più ridicolo, il comico italiano dal lato più odioso e quindi più difficile a sostenersi. Di fatto un ignorante, un zotico, un uomo che si ha posto sotto i piedi i legami della parentela, che vuol sagrificar l'unico suo figlio ad una stolida ambizione non pure è un personnaggio che desta odio, ma che riuscirebbe anche monotono* — wenn man nicht durch die verdiente Bestrafung befriedigt würde, die der Bösewicht erhält[2]).

Trotz dieses fundamental scheinenden Unterschiedes schliesst sich Nota aber doch auch in einer Reihe von Einzelheiten der Charakterisierung an Molière an.

Gepidos Eitelkeit z. B. äussert sich ähnlich wie bei Jourdain. Auch bei ihm spielt der Schneider eine grosse Rolle: *Che dite eh del mio Lodovico? con qual grazia si veste, ...* (*Nuovo Ricco I, 3*). Wie Jourdain lässt auch er sich in Erwartung von Besuchen eigens von seinem Schneider kleiden: *Va, corri dal sarto, e digli che venga subito a vestir me e il mio figlio . . .* (I, 9). — Nicht nur *noblesse*, auch *richesse oblige* Man schuldet sich und seinem Ansehen doch ein gewisses Mass von Bildung und Interesse an Kunst und Wissenschaft. In unübertrefflich komischer Weise sind Jourdains Bemühungen in dieser Richtung, sein Triumpf über vermeintliche Erfolge von Molière in einer Reihe von Szenen geschildert. Nota hat in seinem dramatischen Gewebe keinen Platz für Auftritte, in denen nichts geschieht; aber er will sich diesen Zug doch auch nicht entgehen lassen und so müssen wir uns schon mit einigen gelegentlichen Bemerkungen begnügen. Immerhin sehen wir die Ähnlichkeit der Porträte auch hier.

Nuovo Ricco I, 3 Gep. *Che dite eh del mio Lodovico? . . . . . che spirito mi caccia fuori! Ma tutto è frutto della mia educazione . . . ah! ah! lo sentite!* (*imitando il grido di scherma.*) *Piglia lezione di scherma: di qui a un' ora lezione di ballo. Tutto ciò è necessario, e lascio fare a D. Costanzo . . .*

Dass hier nicht Gepido selbst sondern sein Sohn nach Jourdains Vorbild Fecht- und Tanzstunden nimmt, tut der Beweiskraft der Gegen-

1) Despois et Mesnard, *Œuvres de Molière*, Notice p. 13f.
2) *Bibl. ital.* IV, (1816) 23ff.

überstellung keinen Eintrag. Gepido stellt sich ja übrigens seinem Sohne selbst immer als leuchtendes Beispiel hin: *Impara da tuo padre* (II,) oder *E questo il profitto che ricavate dalle mie istruzioni? signora Isabella, compatitelo* (IV, 6). Er drückt also seinem die väterlichen Absichten verkennenden Sohne gerade so die Verachtung des gebildeten Mannes aus wie Jourdain gegenüber seinem Freund Nicole[1]). Doch will er es auch seinerseits nicht am nötigen Bildungsschein fehlen lassen und sich auf Costanzos Vorschlag Bücher und Gemälde anschaffen, ein Museum einrichten, einen Hausdichter anstellen u. s. w. (I, 6).

Wo aber diese Eitelkeit aufdringlich wird und sich in plumper Prahlsucht äussert, tritt der Unterschied in der Zeichnung der beiden Charaktere besonders stark hervor. Jourdain pocht eigentlich nie auf seinen Reichtum. Er gibt sein Geld aus, ohne darauf zu achten; er spricht nicht selbst davon, er lässt die Tatsachen für sich sprechen. Er ist bei aller Geschmacklosigkeit noch feiner veranlagt als der Bauer Gepido, der keine Gelegenheit versäumt, in prahlerischer Weise auf seinen Geldsack hinzuweisen. Er zählt seine bewegliche und unbewegliche Habe auf und rühmt jedermann ihren Wert, er macht aufmerksam, was der Ring, was das Mahl, was ihm Richter und Notar kosten etc. Wenn Jourdain wirklich manchmal da und dort auf den Luxus hinweist den er sich gestatten kann, so geschieht das in so drolliger Art, dass es keineswegs abstossend wirkt. Übrigens findet sich sein Kniff, die „zwei laquais" hereinzurufen, und diese selbst und ihre Livrée zu zeigen[2]) auch bei Nota wiederholt vor: *Chi è di là? I miei servi, i miei lacchè* II, 11 oder III, 12; wo er mit dem Erscheinen, eines Dieners nicht zufrieden ist und *altri servi e lacchè* verlangt, ohne dass ein Grund vorliegt. — Die Beispiele für Gepidos prahlerische Art liessen sich noch verdreifachen, da Nota gerade dieses grob-sinnfällige Charakteristikum des Emporkömmlings in wenig komischer und auf die Dauer ermüdender Weise betont hat.

Weniger tritt dagegen bei Gepido, wie schon erwähnt, das Streben hervor, den Edelmann zu spielen und als solcher respektiert zu werden, wie das für Jourdain die Triebfeder all seiner Torheiten ist. Jourdains Schlagwort lautet *les gens de qualité*, bei Gepido heisst's immer nur *in casa mia*. Der hier zu Tage tretende Unterschied ist natürlich vornehmlich in der Verschiedenheit der zeitlichen und örtlichen Verhältnisse begründet, in welchen sich jene Charaktere bewegen. Mons. Jourdain lebt im 17. Jhd., unter der Regierung des prunkliebenden *roi*

1) Besonders im III. Akt 3 Sz. des *Bourgeois gentilhomme*.

2) *Bourgeois gentilhomme* I, 2. *Laquais! holà, mes deux laquais!* Premier Laquais. *Que voulez-vous, Monsieur?*

M. Jourdain. *Rien. C'est pour voir si vous m'entendez bien. (Aux deux Maîtres) Que dites-vous de mes livrées?*

soleil, der mit seinen glänzenden Hofstaat von Herzögen, Grafen, Marquis, kurz Höflingen aller Art tonangebend für die Welt, das gesellschaftliche Leben der Hauptstadt beherrschte, ein Milieu, das eine begreifliche Anziehungskraft auf den Ehrgeiz eines ebenso reichen als naiven Bürgers ausüben musste. Der oberitalienische Bauer in seinem weltfremden Dorf hat viel weniger Anlass und Gelegenheit, sein Sinnen auf die Gleichstellung mit einem Adel zu richten, der, ohne jede innere Fühlung, so kurz nach der französischen Revulution und inmitten der Wirren der Koalitionskriege nicht entfernt die Rolle spielte als der französische Adel unter Ludwig XIV. — Doch konnte Nota den wohl jedem Parvenü eigenen Zug, das Trachten nach Erhöhung des gesellschaftlichen Ranges, nicht umgehen. — Dass sich Gepidos Bestrebungen in dieser Richtung zum Teil decken mit denen Jourdains hat der Vergleich der Handlung gezeigt. Wie Jourdain sucht er familiäre Beziehungen mit einem vornehmen Haus zu knüpfen durch entsprechende Verheiratung seines Sohnes, durch die Absicht, sich selbst noch einmal standesgemäss zu verchelichen. Allerdings handelt es sich hierbei nicht wie bei Jourdain um ein illegales Verhältnis, das dem Nachäffer höfischer Manieren als Ideal vorschwebte, sondern, dem ehrbaren Sinn der Zeit und der strengen Zensur entsprechend um eine dauernde gesetzliche Verbindung. Wie Jourdain vor Dorante und der Gesellschaftsklasse, der sein hoher Freund angehört, so hat auch Gepido einen heiligen Respekt vor dieser Menschengattung und schätzt sich glücklich, ihr näher treten zu dürfen. *Che onore, che parentado, quale felicità.* (III, 2) Er kann seines Sohnes Gleichgültigkeit seinen hochfahrenden Plänen gegenüber ebensowenig fassen wie Jourdain die Abneigung seiner Frau gegen Dorante. — Aber auch die Titelsucht bemächtigt sich Gepidos. Wie Jourdain es gern hört, wenn man ihn *gentilhomme* oder gar *monseigneur* nennt, wie er sich fühlt in seiner Eigenschaft als türkischer Würdenträger, so möchte auch Gepido sich seiner Bereicherung als Mensch höherer Gattung betrachtet wissen: *Jo non sono messer Antonio: sono D. Gepido Vandalini* (I, 12) donnert er die arme Agnese an, und der D. Clotilde schwört er „*da gentiluomo*", dass er keine Verwandten habe (II. 10). Seinem Sohn kann er nicht genug einschärfen, sich doch seiner Würde bewusst zu werden und droht ihm, ihn zu enterben, wenn er nicht alle einem Edelmann zukommenden Sitten und Gebräuche mitmache: *Dov' è l' aria d' importanza incalcata da D. Costanzo? La prima cosa è vincere gli affetti plebei* (I, 12). Das ist ganz im Geiste Jourdains gesprochen, der sich ähnlich zu seiner Frau äussert: *Voilà bien les sentiments d' un petit esprit, de vouloir demeurer toujours dans la bassesse*[1]). Gepidos Ehrgeiz

1) In beiden Lustspielen sind diese Äusserungen durch ähnliche Umstände

geht aber noch weiter; er frägt Costanzo, ob es nicht möglich wäre, für sich und seinen Sohn das Adelsprädikat zu erwerben. Die günstige Auskunft, die ihm sein Berater erteilt, macht ihn ganz glücklich: *Respiro; benedetto D. Costanzo.* (I, 6.)

Der Ehrfurcht vor Rang und Titel, dem Streben nach oben, entspricht bei Jourdain wie bei Gepido Verachtung nach unten, ein mitleidiges Herabschauen auf alle in einfacheren Verhältnissen Lebenden. Auch dieser Zug äussert sich in beiden Charakteren auf dieselbe Weise. So wurde schon ausgeführt, wie sich die Abweisung Clontes den vergeblichen Bemühungen Agneses um Lodovico gegenüberstellen lassen. Die beiden Väter geben für ihre ablehnende Haltung dieselben Gründe an.

Bourg. gent. III, 12. Jourd. *Vous n' êtes point gentilhomme, vous n' aurez pas ma fille.* — oder *j' ai du bien assez pour ma fille, je n' ai besoin que d' honneur* etc. etc.

Nuovo Ricco. I, 5. Gep. (zu Guglielmo, der für Agnese spricht). *Ma non sapete che mio figlio dee sposare una fanciulla di casato nobile, di una delle prime famiglie di città? E pazzo quell' Agnese, è pazzo davvero* ... und zu Agnese selbst (I, 12) ... *voi non siete un partito conveniente per D. Lodov.* Auch ihm ist's nur um die Ehre zu tun, nicht um Geld noch Bildung.

Die komische Wirkung, welche diese so ergötzliche Szene in Molières Lustspiel unfehlbar ausübt, geht natürlich bei Nota ganz verloren durch die reichliche Verwendung von Mitteln des Rührstückes (s. p. 25 f.). In dieser Hinsicht fällt auch ein Vergleich jener Szenen zu ungunsten Notas aus, welche die Beziehungen der beiden Emporkömmlinge zu ihren Verwandten beleuchtet

Wie erheiternd wirkt die verblüffende Unverfrorenheit, mit der Jourdain auf Vorhalt seiner Frau seine Abstammung von einfachen Kaufleuten ableugnet, von seinen Eltern nichts wissen will. (III, 12). Auch Gepido spielt den Tauben, sobald von seiner Herkunft, seinen früheren Verhältnissen, und seinen Verwandten die Rede ist. Da gibt's keinen messer Antonio, keinen Titta mehr; an Agnese will er sich erst gar nicht erinnern. *Mia parente ....! un Agnese ...! non saprei.* (I, 15) ja der D. Clotilde versichert er wiederholt: *Parente non ne ho ... vi giura da gentiluomo.* Hier aber lässt sich Nota den dramatischen Effekt nicht entgehen, im selben Augenblick Bernardo eintreten zu lassen, der natürlich mehr als frostig empfangen und sehr grob ab-

---

hervorgerufen: Mme Jourdain plaidiert in beredten Worten für Cléonte, dessen Werbung um Lucile ihr Gatte eben abschlägig beschieden hatte. — Lodovico drückt den Wunsch aus, Agnese zu besitzen, der sein Vater eben die Türe gewiesen hatte.

gefertigt wird: wieder die unvermeidlichen Anklänge ans dramma lagrimoso.

Gepido ist eben wie Jourdain äusserst erbittert, wenn seine Anwandlungen von Grössenwahn gedämpft werden. So leichtgläubig beide dem Schmeichler ihr Ohr öffnen — in dieser Beziehung dürfte der Vergleich der Handlung jedes weitere Wort überflüssig machen — so ärgerlich und grob sind sie gegen jene, die auf ihre Absichten nicht eingehen, ja sich ihnen sogar widersetzen. Jourdain bemüht sich umsonst, seiner Frau und Nicole Achtung vor seinen Studien, seiner Person, seinen Beziehungen einzuflössen, da er sieht, dass es ihm nicht gelingt, wird er sehr grob, schimpft sie dumm, unwissend, bemitleidenswert etc. etc. — Fast mit denselben Ausdrücken wütet Gepido gegen Lodovico, der sich in die neue Lage nicht finden kann, Gegenvorstellungen erhebt, u. s. f. Er muss sich *bestia*, *asino*, *zoticone* schelten lassen, gleich den schlecht behandelten Dienern die ganze Flut von Schmähungen aushalten, in denen der grobe Gepido viel gewandter ist als Jourdain.

So in manchen anderen Punkte noch kommt der alte Mensch zum Vorschein, und Molière schöpft aus diesem Kontrast zwischen Schein und Wirklichkeit seine köstlichsten Einfälle. Nota ahmt ihn auch hierin teils direkt, teils variierend nach. Bei Jourdain wie bei Gepido macht sich ein absoluter Mangel an Bildung, Geschmack, Verständnis, an Takt und Umgangsformen bei jeder Gelegenheit geltend. „*C' est un homme* urteilt der *maître de musique* über M. Jourdain, *dont les lumières sont petites, qui parle à tort et à travers de toutes choses, et n' applaudit qu' à contresens*; *mais son argent redresse les jugements de son esprit*; . . . er wie der maître de danse beklagen sich über seine Unkenntnis in den von ihnen vertretenen Künsten, seinen Mangel an Geschmack, und Jourdains Bemerkungen zu ihren Darbietungen rechtfertigen ihr Urteil. Der Unterricht im Tanzen, Fechten, namentlich die famose Lektion vom maître de philosophie, die er dann möglichst verkehrt aber mit heiligem Eifer seiner Frau und Nicole vordemonstriert all das ist ja bekannt und verfehlt auf der Bühne wie bei der Lektion nie seine unwiderstehlich drollige Wirkung.

Diesen typischen Zug verwertet Nota auch in der Gestaltung seines Parvenüs, wenngleich wiederum in vergröberter Form. Gepido verwechselt gelegentlich Fremdwörter, wendet Zitate falsch an; ohne Ahnung von Wert und Wesen der Kunst spricht er davon, sich eine Galerie, ein Museum anlegen zu lassen, einen Hausdichter in seine Dienste zu nehmen, ein paar hundert Zentner Bücher kommen zu lassen, als handle es sich um Stallungen, Dienstboten, landwirtschaftliche Produkte. Von allem was er besitzt oder verschenkt, kündigt er

laut den Wert an. D. Clotilde fragt er nach ihrem Alter und spricht mit den Damen von seinen Ochsen und Kühen.

Das alles sind recht billige Mätzchen, die nur ein geschmackloses oder naives Publikum zum Lachen bringen, die ungünstig abstechen gegen die komisch-täppischen Versuche Jourdains, den galanten Ton der vornehmen Welt nachzuahmen[1]).

Am meisten ähneln sich die Manieren der beiden Helden in der Begrüssungsszene mit den Damen. Nach dreimaliger tiefer Verbeugung mit Hindernissen beginnt Jourdain seine wohl vorbereitete, feierliche Ansprache an Dorimène, verstrickt sich aber in einen unentwirrbaren Wortschwall, so dass Dorante zu seiner Begleiterin bemerkt: *C' est un bon bourgeois assez ridicule, comme vous voyez, dans toutes ses manières.*

Dorim. Il n'est pas malaisé de s'en apercevoir. (III, 16).

Nuovo Ricco (II, 5). Gepido und Lodovico lassen sich in ihrem eigenen Haus ihre Besuche anmelden. Ähnlich wie Dorante dem M. Jourdain bei seiner rednerischen Entgleisung Mut macht (*Madame n'aime pas les grands compliments*), so ermuntert Costanzo seine Freunde:... *queste signore non vogliono ceremonie.* — Unter fortwährenden Verbeugungen und lächerlichen Komplimenten nähert sich Gepido den Damen, um einer jeden beide Hände zu küssen, nachdem er sich vorher über ihre Identität vergewissert hat.

Isab. (*Oh Dio, chi può resistere!*) (*da se*)
und weiter unten (*In verità che sono due figure da ventaglio*) (*piano a D. Clotilde*).

Bei einer anderen Gelegenheit verliert sich Gepido in eine ähnlich verwickelte Satzkonstruktion wie oben Jourdain. — Wenn dieser Auftritt einer der wenigen des Nuovo Ricco ist, die von erträglicher, komischer Wirkung sind, so verdankt er diesen Vorzug wieder grossenteils dem Lustspiel Molières. Im übrigen erinnert die geschilderte Begrüssung der Damen durch Vater und Sohn auch etwas an die Vorstellung des *M. Diafoirus jun.* durch seinen Vater bei *Argan* und dessen Tochter[2]), eine Reminiscenz, die Nota an anderer Stelle noch deutlicher zum Ausdruck gebracht hat[3]).

Mons. Jourdain ist bei allen seinen Lächerlichkeiten und Fehlern nicht unsympatisch. Nicht nur, dass sein ursprünglich gesunder Sinn in manchem grotesken Urteil zum Durchbruch kommt, das eine

---

1) Vgl. besonders die Unterhaltung mit Dorimène beim Mahl: *Ah, que voilà de belles mains* etc. (IV, 1).

2) Molière, *Le Malade imaginaire* Akt II, Sz. 5 u. 6.

3) In *Le Risoluzioni in amore* Akt I, Sc. 11; vgl. p. 113ff. dieser Abhandlung.

Wahrheit enthält, er ist auch im Grunde eine gutmütige Natur: *c' est un bon bourgeois ... assez ridicule.* Mit Betrübnis sieht er dem Streit seiner Lehrmeister zu, sucht zu beschwichtigen; er lässt es dem Schneider hingehen, dass er ihn betrügt, er lässt sich von seiner Frau und Nicole sehr viel gefallen, bemüht sich, sie zu überzeugen, geht auf Gespräche und Diskussionen mit dem Dienstmädchen ein, u. s. f. — Gepido im Gegenteil ist gemütsroh, brutal gegen Diener wie Verwandte, unverschämt gegen den höflichen Richter, kurz Nota verleiht seinem protagonista nicht einen Zug, der ihn uns menschlich näher brächte. — Um so stärker ist dann aber die Zumutung, an die plötzliche Besserung, an die Reue eines solchen Unmenschen zu glauben, der bei eben jenen Verwandten um Mitleid fleht und, ebenso unglaublich, gutmütig aufgenommen wird, die er vier Akte lang mit Füssen getreten und in jeder Weise brutalisiert hat, denen er zehn Minuten vorher noch mit dem Hinauswerfen gedroht hat; ja wir müssen sogar annehmen, dass er sich bessern will. In Notas Lustspielen gibt es eben drei Klassen von Menschen: Charakter ohne Fehl und Tadel, jeder Prüfung gewachsen, über den Situationen stehend, allmächtig oder allgütig: der Stellvertreter der Lustspieljustiz oder die glänzend Gerechtfertigten. — Den Gegensatz bilden die verwerflichen Bösewichter, zu jeder Untat fähig, die Verführer der dritten Gattung, der Schwachen, die vier Akte lang mit den Bösen gemeinsame Sache machen, bis sie zur grossen Freude des Publikums von der längst vorhergesehenen Katastrophe ereilt werden. Ihre Verführer und üblen Berater werden abgeführt, sie selbst aber kommen plötzlich zur Einsicht und tun reumütig Busse. — Das ist die Psychologie des Rührstückes, dem Nota jenes Gerüst der Charakterisierung entnommen hat. Das rein Stoffliche hat er sich in vielen Fällen anderswo geholt. Im Nuovo Ricco verdankt er der Gestalt des M. Jourdain eine grosse Anzahl von Einzelzügen seines Gepido, trotzdem der Gesamteindruck dieses Charakters von jenem der Molièreschen Schöpfung ein möglichst verschiedener ist.

Neben den Trägern der Titelrolle kommen die anderen Personen weniger in Betracht, vor allem bei Molière. Hier erfüllen die Nebenrollen hauptsächlich den Zweck, den Charakter des Bourgeois gentilhomme ins rechte Licht zu rücken, ihm Gelegenheit zu geben, sich von den verschiedensten Seiten zu zeigen; sie werden auch gelegentlich mit der Führung der unbedeutenden Handlung betraut; immer sind sie Mittel zum Zweck.

Dorante z. B., der neben Jourdain am meisten hervortritt, gibt diesem Gelegenheit, seine lächerliche Vorliebe für den Adel von neuen Seiten zu zeigen, seine Nachäffung höfischer Sitten, seine blinde Ver-

trauensseligkeit, seine Zugänglichkeit für Schmeicheleien. Auf Dorantes Rechnung kommt ein Teil der Handlung. Er tritt erst auf nachdem sich Jourdain schon in den verschiedensten Situationen gezeigt hat; in der 3. Szene des III. Aktes hören wir überhaupt zum erstenmal von ihm.

Notas Nebenfiguren sind sich vielfach Selbstzweck, als Charaktere wie in dramatischer Hinsicht. Sie dienen nicht so sehr der Beleuchtung des Hauptcharakters, als der Herausarbeitung einer moralischen Absicht; daher finden wir unter ihnen manche zu einseitigen Kontrastwirkungen verwendet, doch nicht im psychologischen Sinn, d. h. als Normalmenschen gegenüber den Manien des Protagonista, sondern wiederum im ethischen, im Sinne der obigen Ausführungen[1]). Costanzos Persönlichkeit ist dieser Gattung von Charakteren sehr nahe verwandt. Neben Gepido ist er die Hauptperson des Stückes. Er ist so zu sagen der innere Regisseur des Lustspieles, der alles leitet und überwacht, sich in alles mischt und nach Belieben die Fäden der Handlung verwirrt oder löst ... *È qui il regulatore di tutti gli interessi: è il confidente del padre, il consigliere del figlio: in somma fa tutto quel che vuole* (Pedruccio im *Nuovo Ricco* I, 12). Er ist das Haupt des Gegenspiels, der bösen Partei, der Intrigant oder „tiranno" des Stückes.

Über die Ähnlichkeit dieser Rolle mit jener Dorantes bemerkt der Dramaturg der *Biblioteca italiana*[2]) folgendes: Uno dei caratteri che si trovano nel *Bourgeois gentilhomme* e che furono con felice imitazione trasportati nel *Nuovo Ricco* si è quello del conte Dorante, col quale esattamente riscontra il nostro D. Costanzo. — Ob die Nachahmung wirklich „glücklich" ist, mag zunächst dahin gestellt bleiben; wertvoll ist die Feststellung der Abhängigkeit, die durch Gegenüberstellung einiger hier schon erwähnter Tatsachen aus dem Gang der Handlung bewiesen wird. Aber gerade aus dieser Übereinstimmung der Handlungsweise ergibt sich natürlich auch wieder eine Übereinstimmung in den Grundlinien des Charakters, über den wir in beiden Stücken zunächst durch dritte Personen aufgeklärt werden: wie Mme Jourdains

1) Es mag hier übrigens noch daran erinnert werden, dass die damaligen dramatischen Dichter oft unter dem Zwang der Verhältnisse in den Schauspielergesellschaften standen. Rivalitäten der einzelnen Gesellschaften und, innerhalb der verschiedenen Truppen, der einzelnen Schauspieler waren nicht nur massgebend für die Auswahl des Repertoires, sie waren auch oft Anlass für Abänderungen und Zurechtstutzungen. Der Charakterdarsteller wie der „tiranno", die Primadonna wie die Soubrette, alle wollten eine wichtige Rolle zu spielen haben. Auch Nota kannte dieses „Rollen auf den Leib schreiben". — Vgl. darüber eine hübsche Anekdote in Brofferios: I miei tempi. Torino 1859, XII, 161ff.

2) IV, (1816) 23ff.

Gespräch mit ihrem Gatten über Dorantes wahre Absichten keinen Zweifel lässt (III, 3, 4), so sorgt auch Notas Pedruccio zum voraus für eine richtige Wertschätzung Costanzos. Beide müssen sich im Verlauf der Handlung ähnliche unangenehme Wahrheiten ins Gesicht sagen lassen, Dorante von Mme Jourdain, Costanzo von Bernardo und Guglielmo. *D. Costanzo è un signore pieno di brio, il quale vive d' industria e di raggiri. Egli si è introdotto in casa nostra non è gran tempo; ed è qui il regolatore di tutti gli interessi.* (*N. Ricco* I, 2).

Das Urteil trifft auf Dorante eben so gut zu. Und klingt nicht Bernardos Warnung II, 12: *Fatti pur mangiare il tuo da qualche miserabile scroccone che ti riderà alle spalle...* ganz an Mme Jourdains wiederholte Mahnungen an wie ... *toutes les caresses qu'il vous fait ne sont que pour vous enjôler,* III, 3 oder *Il vous sucera jusqu'au dernier sou.* (III, 4) und ähnliche Vorwürfe.

Soweit sich dieselben an Dorante bezw. Gepido direkt richten, werden sie mit höflicher Ruhe und kalter Besonnenheit ertragen, denn keiner der beiden *raggiratori* will es — in schlauer Berechnung — mit irgend jemand verderben, seine Stellung gefährden; in übertriebenster Weise äussert sich diese Höflichkeit natürlich dem Hausherrn gegenüber (vgl. die Begrüssungsszenen *Bourg. gent.* III, 4; *Nuovo Ricco* I, 5).

Sonst haben diese beiden Charaktere ausser den erwähnten Grundzügen: Unehrlichkeit, Gewissenlosigkeit in der Wahl der Mittel, als da sind: Heucheln und Schmeicheln, Lügen und verschlagene Spekulation, — Einzelheiten nicht gemein. Im Gegenteil macht sich hier wieder derselbe fundamentale Unterschied geltend, der schon hinsichtlich der beiden Titelrollen zu verzeichnen war und in der Annäherung des Lustspiels an den Typus des dramma borghese begründet ist. Im heitern Stück Molières ist auch der Charakter Dorantes bei allen seinen Fehlern und zweifelhaften Machenschaften von der übermütigen Seite angefasst — Man nimmt es ihm nicht übel, dass er die Dummheit des reichen Bürgers ausbeutet, dessen ganzes Gebahren auf den witzigen, skrupellosen Marquis geradezu herausfordernd wirken musste. Auch hat er nicht die Absicht, Jourdain um sein Vermögen zu bringen, wie Costanzo den Gepido; er will nur mit seiner Hilfe Dorimènes Gunst gewinnen. Kurz, er ist von jenem liebenswürdigen Leichtsinn, jener einschmeichelnden Aufdringlichkeit, wie sie sich bei Leuten seines Standes damals wohl oft fand, und der man eine gewisse Sympathie um so weniger versagen kann, als sie ohne jede Spur von Bosheit ist. Im Gegenteil, Dorante nimmt wohlwollenden Anteil an Cléontes und Luciles Geschick, trägt auch der Mme Jourdain ihr abweisendes Benehmen nicht nach.

An Costanzo findet sich kein gutes Haar; sein Betrug scheint ver-

brecherisch, weil unter ganz anderen Umständen und mit kalter Berechnung verübt; er ist herzlos und bösartig, unsympathisch in seiner listigen Glätte, ein vollendeter Vertreter der oben geschilderten Gattung der Theaterbösewichte.

Weitere Charaktere aus den beiden Lustspielen einander gegenüberzustellen wäre zwecklos, da sich Berührungspunkte höchstens hinsichtlich der dramatischen Aufgaben der einzelnen Personen, nicht aber ihres inneren Wesens ergeben. — So spielen Dorimène und Clotilde ja wohl dieselbe Rolle, haben aber sonst gar nichts gemein: Dorimène eine sehr ehrenwerte wohlwollende Dame, die gegen ihr Wissen und Wollen von Dorante in die ganze Angelegenheit verwickelt wird und nur eine passive Rolle in ihr spielt; Clotilde unehrenhaft und gewissenlos im Einklang mit Costanzo intrigierend, dessen würdiges Seitenstück sie bildet.

Rein äusserlich ist auch die Ähnlichkeit zwischen den Rollen der Mme Jourdain und Bernardos. Beide verkörpern einmal den gesunden Menschenverstand und bringen ihn der Extravaganz und Anmassung des Parvenü gegenüber zur Geltung, beide vertreten das Rechtsgefühl; denn sie stehen für die Herzensrechte der jungen Leute ein, die in ihrem Liebesglück durch väterliche Unvernunft bedroht sind. Aber Mme Jourdain ist in ihrer schlichten Art und geraden Derbheit ergötzlich, Bernardo ein pathetischer Theaterpolterer, der nie ohne dramatischen Effekt kommt oder geht und aller erfrischenden Wirkung entbehrt.

In der Anordnung der Liebesszene hat Nota eine seiner beliebten Umstellungen vorgenommen. Dem Cléonte entspricht Agnese, Luciles Rolle wird im Nuovo Ricco von Lodovico gespielt, freilich, wie kläglich! Denn in der Ausgestaltung dieser Charaktere ist der italienische Autor vollkommen selbständig und hat, wie aus der Besprechung der Handlung zu ersehen, dieselben ganz der larmoyanten Färbung seines Lustspiels angepast[1]).

Alles in allem ergibt sich, dass die Hauptcharaktere der beiden Lustspiele sowohl hinsichtlich ihrer Verwendung in der Intrige als in den Grundzügen ihres Wesens, ja vielfach, wie bei den Titelhelden, auch in der Detailausführung jener Hauptlinien einander entsprechen. Für andere Charaktere lässt sich eine Ähnlichkeit nur mit Bezug auf ihre Stellung in der Intrige erweisen., während sie im übrigen nicht das Geringste gemein haben. Eine dritte Gruppe endlich (Isabella,

1) Über Lodovico urteilt der oben erwähnte Kritiker in *Bibl. ital.* II, 4, 23 ff. „*è un balordo che non ha pure quel rozzo di brio e quell' ingenua franchezza che sì frequentamente si osservano ne' contadini e che soli potrebbero sulla scena renderlo interessante.*

Faustino, Pedruccio) scheint von Nota frei erfunden und ausgeführt zu sein. — Dass sich sämtliche Charaktere in ihrer inneren Anlage von ihren französischen Entsprechungen stark unterscheiden, wurde verschiedenen Ortes schon erwähnt und der Nachweis erbracht, dass die Charaktere des italienischen Lustspieles gegenüber den Schöpfungen Molières vergröbert sind, ja abstossend wirken, dass durch ihre Annäherung an die Tendenz des Rührstückes echte Komik, feine psychologische Charakterisierung verloren geht.

Schluss.

„*Tutto veduto, ciò che soprabbonde nella presente commedia, è l' odioso, il quale appartiene al serio; l'allegro non vi brilla mai nella sua purezza, e quindi dubitiamo che senza l'ajuto di abilissimi attori . . . possa il Nuovo Ricco produrre sulle scene un effeto veramente comico*[1]). Nota wollte aber offenbar hauptsächlich eine moralische Wirkung ausüben, die möglichst eindringlich zu gestalten war in Handlung wie Charakteristik. Daher die wesentlichsten Veränderungen gegenüber dem Lustspiel Molière's: Der Ausbau der Handlung, die Lösung des Konfliktes, die in wesentlich anderem Geist gehaltene Gestaltung der Charaktere, die nicht zeigen und beweisen: so ist der Nuovo Ricco in seiner Lächerlichkeit, der Parasit etc. sondern: so geht's einem, wenn man's so macht. Daher ist ein grosser Teil des Interesses auf die Handlung konzentriert, die dramatische Technik hat eine sorgfältige Behandlung erfahren. Die Technik des Komischen ist ganz vernachlässigt, an ihre Stelle tritt der dramatische, sentimentale Effekt.

Dies war das eine Ergebnis der Vergleichung. Andererseits wurde der Beweis zu liefern gesucht, dass die ganze Handlung des französischen Stückes auch den Kern der Intrige im Nuovo Ricco bildet, dass die Szenen sich oft bis in Einzelheiten des Dialogs entsprechen, dass bei den wichtigsten Charakteren das rein Stoffliche grösstenteils aus Molières Lustspiel entnommen ist. In diesem Sinn ist die Frage nach der Abhängigkeit des Nuovo Ricco vom Bourgeois gentilhomme zu bejahen.

Dass Nota durch die Veränderungen, die er mit dem Molière'schen Stoff vorgenommen hat, einen Fortschritt gegenüber seinem französischen Vorbild erzielt hat, dürfte niemand behaupten wollen. Ein Charakterlustspiel, in dem die Charaktere gegenüber der Handlung zurücktreten und nicht ausschliesslich Selbstzweck sind, in dem die Lustigkeit durch Sentimentalität und Streben nach moralischer Wirkung ersetzt ist, ist ein Unding und nicht nur eine Verletzung des guten Geschmacks sondern auch der Natürlichkeit.

---

1) *Bibl. ital.* l. c.

L' Ammalato per Immaginazione von Alberto Nota im Vergleich zu Molière's Le Malade Imaginaire.

Unter allen Lustspielen Notas, deren Originalität je Gegenstand lebhafter Erörterungen war, ist der Ammalato per Immaginazione entschieden das umstrittenste. Nicht etwa nur, weil es von Notas Widersachern ärztefeindlicher Tendenzen beschuldigt und seine Aufführung deshalb um ein Jahr verzögert worden war[1]); dieses Schicksal teilt es mit manchen anderen Werken desselben Autors[2]), und auch damals scheinen verbotene und dann freigegebene Theaterstücke eine besondere Zugkraft ausgeübt zu haben[3]). Auch der Ammalato per Immaginazione wurde mit gutem Erfolg gegeben[4]). Dagegen erhoben sich vermutlich schon bald Vorwürfe schwererer Art gegen die Originalität des Lustspiels, dessen Titel sogleich an das gleichnamige Stück Molière's denken liess. Zwar spricht Nota in der dem Lustspiel vorausgeschickten Widmung an den Grafen Girolamo Bardi vom 20. Oktober 1827 nicht von derartigen Anklagen. Aber sein eifrigster Anwalt, F. Salfi versichert im gleichen Monat desselben Jahres: *Il ne faut pas confondre son „Malade imaginaire", l'Ammalato per immaginazione, avec la comédie française qui porte le même titre*[5]). Zum Beweis fügt er eine gedrängte Inhaltsangabe bei, in der er freilich vermeidet, Ähnlichkeiten mit dem Lustspiel Molières hervorzuheben. Dieser Feststellung gibt er zwei Jahre später in dem schon zitierten Passus seines *Saggio storico-critico* eine so entschiedene Fassung, dass man bestimmt annehmen muss, es seien schon diesbezügliche Angriffe vorausgegangen. Dort heisst es nämlich: *„Il Nota è poi, dal titoli in fuori, interamente originale .... nell'Ammalato per immaginazione che nulla à di comune col Malade imaginaire del Molière, sì nel carattere che nella favola .....*[6]). Die Erklärung ist kurz und bündig; der Vorwurf, der Veranlassung dazu gab, war es vielleicht auch. Vielleicht aber auch hielt es Salfi für geratener, auf Einzelheiten nicht einzugehen. Man ist fast geneigt Letzteres anzunehmen, wenn man sieht, wie zehn Jahre später die bestimmt formulierten Einwendungen Bayards gegen Notas Selbständigkeit in diesem Lustspiel[7]) in gleich allgemeiner Art bestritten bezw. ganz

1) S. Einleitung p. 8 und Nota in der unten erwähnten Widmung *Commedie, Parigi* 1829, II, 3.

2) S. Einleitung p. 8ff.

3) Costetti, *La Compagnia Reale Sarda*, Milano 1893, p. 25.

4) Nota, in der Widmung des Lustspiels, l. c.

5) *Revue Encyclopédique*, Paris, oct. 1837 (Bd. XXXVI) p. 664ff. (Besprechung der zehnten Ausgabe der Lustspiele Notas).

6) Salfi, *Saggio storico critico*, Commedie, Parigi 1829, I, p. CIV.

7) Bettinger, *Le Théâtre d' Alberto Nota et du Comte Giraud* etc. Paris 1839 I, 282f.

umgangen werden in der Kritik der Bettinger'schen Ausgabe, die in der Nota allzeit freundlichen Biblioteca italiana 1839 erschien[1]). Von den späteren Literarhistorikern, die des Ammalato Erwähnung tun, sprechen sich die einen im Anschluss an Salfi für Notas Originalität aus in dem Sinne, dass der Autor zuvor durch den Malade imaginaire angeregt worden sei, den Gedanken aber nach jeder Richtung selbständig entwickelt habe[2]). Andere rechnen das Lustspiel schlechtweg zu den Nachahmungen Molières, ohne ihr Urteil irgendwie zu begründen[3]).

In den folgenden Ausführungen soll der Versuch gemacht werden, auch in diesem Fall den wahren Sachverhalt durch einen eingehenden Vergleich der in Frage kommenden Stücke festzustellen.

Die Handlung.

Alfonso, der eingebildete Kranke, ist ein noch junger, rüstiger Mann, der sich seit geraumer Zeit für sehr leidend hält und in tiefe Schwermut verfallen ist. Er umgibt sich mit einer Menge von Medizinen und sonstigen Heilmitteln, lässt sich von unwissenden oder arroganten und betrügerischen Ärzten behandeln, die ihre sich widersprechenden, unerprobten Theorien an ihm versuchen wollen, kurz befindet sich gleich Argan widerstandslos, wenn auch nicht mit so voller Überzeugung, in den Händen stümperhafter Heilkünstler.

Trotz seines bedeutenden Vermögens ist er nicht ganz unabhängig. Sein vor Jahresfrist verstorbener Onkel hatte seines Neffen hypochondrische Neigungen und deren Folgen vorausgesehen und ihm sein Vermögen nur unter der Bedingung vermacht, dass er sich binnen Jahresfrist beweibe, widrigenfalls seine Stiefschwester *Aspasia* Universalerbin sein solle. Diese Verwandte, eine herzlose, habsüchtige Intrigantin, sucht unter dem Schein treuer Pflege und liebevollster Aufmerksamkeit Alfonso, dessen volles Vertrauen sie geniesst, in seinem Krankheitswahn wie auch in seinem Entschluss zu bestärken, sich aller Heiratsgedanken zu entschlagen. Kaum kann sie den letzten Tag der ausbedungenen Frist abwarten, um ihrem überlisteten Bruder das grosse Vermögen abzunehmen und damit ihren würdigen Anbeter, den geldgierigen Schmeichler *Raimondo* zu beglücken. Ihre Pläne werden unangenehm

1) *Biblioteca italiana* Bd. XCV (1839); abgedruckt im *Teatro comico*, Torino 1842|43 VIII, 255 ff.

2) Zirardini, *L' Italia letteraria ed artistica*, Parigi 1850, p. 230. — Corniani, *I secoli della letteratura italiana*, Torino 1856, VIII, 164. — *Biographie universelle*, 1854, XXXI, 64 ff. — Klein, *Geschichte des Dramas*, 1869, VII, 622, Anm.

3) *La Nouvelle Biographie Générale*, 1862, XXXVIII, 294 f. — Costetti, op. cit. p. 16.

durchkreuzt durch das Erscheinen einer Cousine und quasi Verlobten Alfonsos, *Eugenia,* welche kommt, ihren Vetter aus seiner doppelten Verblendung zu reissen und ihn vor Ablauf der Frist zu heiraten. Der letzte Tag ist angebrochen; Alfonso, von Aspasia kränker gemacht denn je, weist Eugenias Warnung und Werbung zurück; Aspasia triumphiert. Da erscheint im letzten Augenblick als Helfer in der Not der von Eugenia requirierte Arzt und Menschenkenner *Fulvidio.* Weniger jedoch seinem Zureden als einem Zufall gelingt es, Alfonso über Aspasias Umtriebe die Augen zu öffnen, seinen Glauben an seine Krankheit zu erschüttern und Eugenia zu rechtfertigen. Die Heirat zwischen Alfonso und Eugenia wird noch am selben Abend geschlossen, am anderen Tage werden die zärtlichen Verwandten, die sich schon Sieger glaubten, mit dem fait accompli überrascht und Alfonso wird als geheilt aus jeglicher ärztlicher Behandlung entlassen.

Die Berührungspunkte in der Fabel der beiden Lustspiele sind demnach folgende: In beiden Fällen wird ein eingebildeter Kranker nicht nur von unwissenden, dünkelhaften Ärzten, sondern auch von einer Verwandten in seinem Wahn bestärkt, die sich durch geheuchelte liebevolle Pflege bei ihm einschmeicheln und in den Besitz seines Vermögens kommen will. In beiden Fällen werden diese Pläne durch eine Liebes- oder vielmehr Heiratsgeschichte durchkreuzt, die im einen Stück des Kranken Tochter und einen jungen Mann, im anderen den jugendlichen Kranken selbst und dessen Base betrifft. — In beiden Fällen stehen der befriedigenden Lösung dieser Angelegenheit der Egoismus des Kranken selbst (kluge Vorsorge oder Furcht) und die Ränke der erbschleichenden Verwandten im Wege. In beiden Fällen bemüht sich ein gesinnungstüchtiger, einsichtsvoller Mann (hier Fulvidio, dort Béralde) zunächst vergeblich, alles aufzuklären, bis es schliesslich hier einem Zufall (dem Kranken fällt ein seine Schwester kompromittierendes Schriftstück in die Hände) bei Molière einer List gelingt, das unerschütterliche Vertrauen des Kranken in seine Pflegerin gänzlich umzustossen und die Betrügerin zu beschämen, und zweitens die Liebesgeschichte zu einem erfreulichen Abschluss zu bringen.

Diesen unleugbaren Übereinstimmungen in der grossen Linienführung der Handlung stehen nun andererseits auch hier wieder bedeutende Abweichungen in der Detailausführung, namentlich der technischen Ausgestaltung und Variierung der Hauptgedanken gegenüber.

So sind schon die zwei wichtigsten Momente der Handlung, die Liebesgeschichte und die betrügerischen Absichten der Verwandten, im Wesen von Nota zwar adoptiert, aber doch nicht unbeträchtlich verändert worden. Die Liebesgeschichte hat den Kranken selbst zum Gegenstand; dieser muss also ein ganz junger Mann sein, und somit

am besten Melancholiker; Neurastheniker würde man heute sagen. Die hinterlistige Stiefschwester hat umsomehr Ursache, bald in den Besitz des reichen Erbes zu kommen, als sie selbst gerne ihren Verehrer Raimondo heiraten möchte, dem es seinerseits nur um die reiche Partie zu tun ist. Diese zwei Hauptmotive werden nun durch einen gemeinsamen Untergrund, eine Vorgeschichte verbunden: die testamentarische Verfügung des Erbonkels. Sie ist das eigentliche treibende Element der Handlung; sie verleiht einerseits Eugenias Versuchen, Alfonso noch rechtzeitig zu retten, andererseits Aspasias Bemühungen, diese Absicht zu hintertreiben, die erforderliche dramatische Spannung, welche ihren Höhepunkt erreicht mit der letzten Szene des dritten Aktes, wo Eugenia ihr Spiel endgültig verloren zu haben scheint. Selbst von der Perpetie ab, wo beide Lustspiele sich wieder etwas mehr nähern, tritt bei Nota das rein Dramatische, die Entlarvung, Beschämung und Bestrafung der bösen Verwandten stark in den Vordergrund.

Man sieht also, dass die Basis des Lustspieles, das Interesse an demselben hier dem französischen Stück gegenüber stark verschoben ist. Die Frage, welche den Zuschauer beim Ammalato per immaginazione beschäftigt, lautet: Wird der Kranke noch vor Abend heiraten, oder wird es seiner Schwester gelingen, ihn über den kritischen Zeitpunkt hinwegzutäuschen? Wer wird Sieger bleiben in dem Kampf, Eugenia oder Aspasia? — Die Krankheit gibt gewissermassen den Hintergrund, den Vorwand für diese Handlung ab. Wie beim Nuovo Ricco ist der Schwerpunkt des Interesses abermals zu ungunsten der Charakteristik, zum Vorteil der Handlung verlegt.

So ist auch die Stellung des Kranken im Lustspiel gegenüber der Bedeutung Argans im Malade imaginaire eine wesentlich andere geworden. Bei Molière steht Argan im Mittelpunkt des Interesses; ohne selbst aktiv an der Handlung teilzunehmen, beeinflusst er sie unmittelbar durch seinen Krankheitswahn.

Die beiden oben erwähnten Momente der Handlung, nämlich die betrügerischen Absichten Bélines und der ganze Verlauf der Liebesangelegenheit Angéliques stehen in engstem Zusammenhang mit Argans Charaktereigentümlichkeiten, vor allem mit seinem krassen Egoismus; sie stellen besonders stark hervortretende Äusserungen desselben dar. Alles was sich nicht direkt auf die Manie des eingebildeten Kranken oder auf die satirische Tendenz gegen die Ärzte zurückführen lässt, ist streng vermieden. Es ist so die Einheit des Interesses gewahrt, das auch durch die Lösung nicht abgelenkt wird: Argan bleibt sich immer und unter allen Umständen gleich; er ist unheilbar.

Bei Nota ist der Kanke noch viel enger mit der Handlung verknüpft durch viele vom Autor neu hinzugewobene Fäden, die sich keineswegs

lediglich aus seinem hypochondrischen Wesen herleiten, sondern vielfach auf rein äusserliche Umstände zurückgehen und weiterführen. Alfonso ist nicht der souveräne Beherrscher der Situation wie Argan, der allein alles Interesse beansprucht; er spielt in der dramatischen Verwicklung seine Rolle wie Eugenia und Apasia; er ist der Zankapfel, der Spielball der Parteien; seine Gemütsverfassung, seine Individualität ist nicht Hauptsache, sondern Beigabe. Und so erklärt sich auch, dass er in anbetracht seiner Jugend und seines keineswegs hoffnungslosen Zustandes wie alle komischen Helden Notas schliesslich von seinem Wahn geheilt wird.

Um so mehr treten jene Figuren, die im *Malade Imaginaire* nur eine untergeordnete Stellung einnehmen, wie Angélique und Béline, im italienischen Stück in den Vordergrund. Vor allem nimmt die Rolle Aspasias einen übermässig breiten Raum ein. Ähnlich wie Costanzo im Nuovo Ricco hat sie die Fäden der Intrige in der Hand. Alle Machinationen gehen von ihr aus; sie macht mit dem Bruder was sie will; auf ihren Einfluss ist zum grossen Teil sein Wahn zurückzuführen; sie ist die heimliche Anstifterin seines Widerstandes gegen Eugenia. (Bei Molière liegt der Hauptwiderstand gegen Angéliques Verbindung mit Cléante beim Kranken mit seinen egoistischen Plänen selbst.) Eugenias Niederlage am Schluss des III. Aktes ist ihr höchster Triumph; ihretwegen ist der ganze V. Akt da, der nur den Zweck hat, sie der verdienten Beschämung und Bestrafung entgegenzuführen: kurz, statt „Der Kranke in der Einbildung“ könnte das Lustspiel ebensogut, wenn nicht richtiger, heissen „Aspasia“ oder „die bestrafte Erbschleicherin“.

Die genannten Neuerungen in der Anlage des italienischen Stückes führen auch hier wieder vom Charakterlustspiel zum Rührstück hinüber: Die testamentarische Verfügung und ihre Wirkung; Aspasia als weiblicher „tiranno“ — als ihr ideales Gegenspiel die edle und offene Eugenia; Fulvidio, der herkömmliche Exekutor der Lustspieljustiz; endlich diese selbst mit der Heilung des Kranken und der Besserung der bösen Schwester, mit der Enttäuschung und Entfernung ihres noch schlimmeren und verstockten Verführers Raimondo, das alles ist ganz und gar im Stile des modischen *dramma lagrimoso* gehalten.

Auch hier wäre es wiederum eine undankbare Aufgabe, einen Vergleich der dramatischen Technik im einzelnen durchzuführen, wo die Verschiedenheiten des Aufbaus im Grossen schon so stark zutage treten. Nota macht ferner aus den drei Akten Molières fünf, wenngleich der letzte Akt für die Vergleichung nicht in Betracht kommt, und der zweite und dritte Aufzug inhaltlich dem zweiten Aufzug bei Molière entsprechen. Die Koincidenzien, die sich trotzdem ergeben, liegen in der Natur des Stoffes, d. h. Nota konnte, nachdem er einmal

die wichtigsten Teile der Handlung im Malade imaginaire herübernahm, dieselben bei allen Zutaten nicht gut anders disponieren. So versteht es sich von selbst, dass die Exposition wie bei Molière der Eröterung der Verhältnisse dient, dass der Zuschauer sowohl von Aspasias Absichten wie von Eugenias beabsichtigter Werbung erfährt; ähnlich wie uns bei Molière das Gespräch Bélines mit dem Notar über ihre Pläne unterrichtet (I, 6, 7) und gelegentliche verräterische Bemerkungen Argan gegenüber, der nichts hört und sieht. Diese Enthüllungen sind überaus komisch. Bei Nota dagegen tritt das Melodramatische schon hier an die Stelle des Komischen; Aspasia zeigt sich in ihren Monologen und *a parte*'s nicht als lächerliche, sondern listige und bösartige Intrigantin. Der Hauptunterschied aber ist der, dass im Ammalato per immaginazione während des ganzen ersten Aktes die Hauptperson gar nicht erscheint, sondern wir nur von ihr hören. Das ist offenbar als wirksames Mittel zur Erregung des Interesses gedacht, ähnlich etwa wie im Tartuffe, der ja bekanntlich erst im dritten Akt auftritt. Aber das Interesse ist schon hier geteilt und richtet sich mindestens ebenso sehr auf die Einfädelung der Intrige als auf die Person des Kranken. Dieser zeigt sich dann zu Beginn des zweiten Aufzuges auch inmitten seiner Medizinen und Apparate, wie der Argan des Molière; aber die Situation ist ganz bedeutend gemildert und abgeschwächt, ein komischer Effekt wird kaum damit erreicht. Dieser zweite Akt bringt ferner in beiden Stücken die Steigerung d. h. das Scheitern des Heiratsprojektes am Widerstand des Kranken: Angélique setzt sich in offenen Widerspruch mit ihren Eltern; sie will von Thomas Diafoirus nichts wissen sondern hat Cléante im Kopf (II. 6). Alfonso weist Eugenias Annäherungsversuche ungnädig ab. Den Höhepunkt der Verwicklung bildet im Malade imaginaire die Entdeckung Argans vom Verhältnis seiner Tochter und sein fester Entschluss, dem allem ein Ende zu machen (II, 8, 9). Dem entspricht bei Nota Alfonsos Zorn über Eugenias rücksichtsloses Benehmen und sein unabänderlicher Wille, mit ihr zu brechen (III, 8). Das Erscheinen Béraldes im Malade imaginaire (II, 9), Fulvidios im Ammalato per immaginazione IV, 1 ff. leitet den Umschwung ein durch ihr zunächst freilich vergebliches Zureden, den doppelten Glauben an Krankheit und Frau bezw. Schwester aufzugeben. — Der Umschwung erfolgt im französischen Lustspiel durch Toinettes glückliche List mit der Entlarvung Bélines und der Rechtfertigung Angéliques (III, 12 ff.); im italienischen durch Giuliettas zufällige Entdeckung mit der Entlarvung Aspasias und der Rechtfertigung Eugenias (IV, 4, 7 ff.). Man bemerke aber auch hier wieder den Unterschied in der Verwendung der technischen Mittel. So drastisch auch der Einfall ist, sich tot zustellen, um die Gesinnung seiner Umgebung kennen zu lernen, er steht hier doch wieder im Zusammenhang mit Argans Natur, ist auf seiner

Verblendung und Dummheit aufgebaut. Denn nicht um ihn von der Falschheit Bélines, sondern unter dem Vorwand, Béralde von der Grundlosigkeit seiner Verdächtigungen zu überzeugen, rät man Argan zu jenem Mittel; und ausserdem ist die ganze Szene in hochkomischer Weise durchgeführt. Bei Nota führt ein merkwürdig komplizierter Zufall zur entscheidenden Entdeckung. Giulietta sucht Näschereien, man kommt, sie versteckt sich, belauscht Aspasia und Raimondos Pläne, und wickelt dann schliesslich noch ihre Süssigkeiten in ein daneben liegendes Papier, das zufällig nichts anderes ist als der Heiratskontrakt jenes würdigen Paares und die schlimmen Absichten betreffs des Bruders enthält. Mit diesem Papier und ihrem Bericht läuft das Kind schnurstracks zu Alfonso, an dem eben ein letzter Überredungsversuch Fulvidios gescheitert ist. Dosenweise wird ihm die kaum glaubliche Nachricht eingegeben, und höchst wirkungsvoll, aber alles eher als im komischen Sinn, gestaltet sich nun das allmähliche Erwachen aus seiner eigensinnigen Verblendung. Dort eine drastisch-komische, durch den Gegensatz von Erwartung und Ausgang besonders erheiternd wirkende List; hier eine niederschmetternde, auf sonderbaren Umwegen erfolgte Enthüllung, die den Melancholiker eigentlich noch viel melancholischer machen sollte.

Unschwer ist in diesen Szenen auch die Ähnlichkeit in der Verwendung des „enfant terrible" zu erkennen. Luison wie Giulietta werden ungesehene Zeugen eines tête-à-tête ihrer Schwester mit deren Liebhaber und berichten mehr oder weniger freiwillig dem Kranken die gemachten Wahrnehmungen. Aber Luison dient dazu, den Höhepunkt der Verwicklung herbeizuführen, die Entdeckung des Liebespaares zu veranlassen und so den Widerstand der Eltern gegen diese Verbindung aufs äusserste zu treiben. Auch lässt sie sich ihr Geständnis abzwingen, und dadurch gewinnt Molière die hübsche Szene Argan-Luison II, 8. Giulietta dient zur Herbeiführung der Lösung; sie ist im Dienst der guten Partei, hilft das Verräterpaar entlarven, und hat so auch unbewusst Gelegenheit, sich an Aspasia für die üble Behandlung zu rächen. Ihr ganzes Auftreten ist offenbar darauf berechnet, die Sympathie der Zuschauer zu gewinnen, welche das gute, naive, schlimm behandelte Kind lieber als Werkzeug zum Siege des Guten denn des Bösen sehen wollen.

Die *Lösung* erfolgt bei Molière unmittelbar auf jene überraschende Entdeckung mit der Einwilligung zur Heirat Angéliques mit Cleante. Von einer Bestrafung Bélines oder gar einer Heilung der verschiedenen Besserungsbedürftigen sieht Molière natürlich ab. Nota kann sich nicht versagen, den dankbaren Fall nach allen Regeln der Lustspieljustiz auszubeuten und nach raffinierten Vorbereitungen den vernich-

tenden Schlag auf die ganz verdutzten Missetäter niedersausen zu lassen. Wie gewöhnlich gibt es einen durch Verführung auf Abwege geratenen, aber reuigen Charakter, Aspasia, für welche Eugenia edelmütig um Gnade bittet, und einen rettungslos Verlorenen, Raimondo, der sich entfernt, um das lebende Bild nicht zu stören, welches der salbungsvoll ermahnende Fulvidio, und um ihn herum in dankbarer Verehrung Alfonso, Eugenia, Giulietta und Maurilio (Eugenias Vater) stellen.

Die Sorgfalt, die Nota auf den dramatischen Aufbau seines Lustspiels verwendet, wird noch erhöht durch strikteste Beobachtung einer Menge von technischen Einzelheiten. Jeder Akt, jede Szene werden am Schlusse des vorausgehenden Auftrittes durch ein par hinweisende, den weitern Fortgang der Handlung verratende Worte vorbereitet. Jede neu auftretende Person wird angekündigt. Alles ist verkettet und greift ineinander wie die Räder eines Uhrwerkes. Freilich wird dadurch oft das Gegenteil der beabsichtigten Wirkung erzielt, das Interesse eher beeinträchtigt als gefördert: dem Unvorhergesehenen ist keine Rechnung getragen. Überraschungen sind möglichst vermieden. Am Ende des dritten Aufzuges soll der Zuschauer nicht glauben, dass Eugenia ihr Spiel verloren habe; darum erfolgt eine Seitenbemerkung des jungen Mädchens, sie werde noch ein letztes Mittel versuchen, und man weiss nun sofort, das wird gelingen. Ähnlich kündigt Fulvidio nach seinen erfolglosen Überredungsversuchen IV, 6 an, er werde nur noch eine entscheidende Probe machen, um Alfonso aus der Täuschung zu reissen. Der Zuschauer soll ja nicht glauben, die Lösung hänge nur von dem Zufall ab, der Giulietta den Heiratskontrakt Aspasias finden lässt. Die Beispiele liessen sich vermehren, auch aus anderen Lustspielen Notas. — Geradezu verhängnisvoll aber werden dem Interesse an der dramatischen Entwicklung seiner Lustspiele, der Spannung, welche dieselbe erzeugen soll, die zahlreich eingestreuten Monologe und Seitenbemerkungen, welche dem Publikum die Anlage der Handlung und der Charaktere im voraus unterbreiten, oder ihm von Zeit zu Zeit den Stand der Dinge, der Verwicklung ins Gedächtnis zurückrufen[1]). Ohne die Frage nach der Berechtigung dieser Mittel vom Standpunkt der Wahrscheinlichkeit aufzuwerfen, muss die Art ihrer Verwendung schon deshalb als eine fast naive bezeichnet werden, weil sie beim Publikum ein äusserst geringes Verständnis für die Vorgänge auf der Bühne voraussetzt, weil sie beinahe an die alten Moralitäten erinnert, in denen die Personen sich selbst den Zuschauern vorstellen und verkündeten, was sie tun, wie sie sich verhalten werden,

1) Aspasias Monolg I, 3; Fulvidios Selbsteinführung IV, 2; Raimondo I, 12.

oder wo ein Sprecher die Handlung erläuterte. (Diese letztere Aufgabe besorgt in unserem Stücke Delfina gewissenhaft[1]).

Was aber die Technik des Komischen anlangt, in der Molière der unerreichte Meister ist, so finden sich bei Nota kaum Anläufe hiezu. Vielleicht lassen sich in zwei Szenen des Ammalato per immaginazione Versuche finden, die bekannte Klimax im Szenenbau zu verwenden: Eine Person oder Gruppe von Personen hat bis zu einem gewissen Punkt die Führung, die Oberhand über eine oder mehrere andere Personen, bis durch irgend einen Zufall, eine Entdeckung oder dergl. ein Umschwung eintritt, und die andere Partei obenauf kommt und den Gegner in die Enge treibt. Ein klassisches Beispiel hiefür ist die bekannte Szene zwischen Valère und Maître Jacques in Molières *Avare* III, 6, die sich gegenseitig wechselweise einschüchtern; fast in jedem Lustspiel Molières finden sich Belege hiefür[2]). Die Unterhandlung zwischen Aspasia und Raimondo in Notas Lustspiel ist auch so angelegt. Solange Alfonsos Gesundheitszustand bedenklich erscheint und Aspasia sich als die reiche Erbin fühlt, diktiert sie Raimondo ihre Bedingungen. Wie aber verlautet, Alfonso fühle sich wohl, ändert sich die Lage zu gunsten des Bewerbers, dem sich nunmehr Aspasia in allem fügt. (I, 11, 12.) Ähnlich verläuft die erste Begegnung zwischen Alfonso und Eugenia. Alfonso hört seine Cousine willig an, nimmt ihre Heiratsvorschläge günstig auf, fühlt eine warme Neigung zu ihr in sich aufsteigen. Aber eben dieses beklemmende Gefühl hält er für Krankheitssymptome, hervorgerufen durch den Duft eines Rosensträusschens an Eugenias Gürtel, und plötzlich schlägt seine Stimmung um; seine Sympathie erkaltet, er wird immer ärgerlicher, ja unhöflich, und Eugenia muss schliesslich unverrichteter Dinge abziehen. (II, 7). An einen beliebten technischen Kunstgriff Molières erinnert auch die Szene, in der Giulietta atemlos zu Alfonso und Fulvidio hereinstürzt, auf deren neugierigen Fragen mit nichtssagenden Ausrufen antwortet, ihre Erzählung weit ausholend beginnt und so die Geduld der beiden Männer auf eine harte Probe stellt (IV, 7).

Es ist sehr wohl möglich, ja wahrscheinlich, dass Nota bei seiner langjährigen Vertrautheit mit den Werken Molière's und Goldonis, der ja auch reich an ähnlichen wirksamen Ausdrucksmitteln der Komik

1) S. bes. I, 2; I, 10; I, 11, 12; II, 4; IV, 5.

2) Z. B. in *Malade imaginaire* selbst I, 5. Argan erklärt seiner Tochter, sie verheiraten zu wollen; Angélique meint, es handle sich um Cléante, und stimmt freudig bei. Da stellt sich das Missverständnis heraus, die Stimmung schlägt auf beiden Seiten um. Oder *Bourgeois gentilhomme* III, 4. Dorante tut, als wolle er seine Schulden zahlen; Jourdain triumphiert seiner Frau gegenüber. Da rückt Dorante mit seinem neuen Anliegen heraus, und jetzt ist's an Mme Jourdain, zu frohlocken, an ihrem Gatten, kleinlaut zu sein.

war, bewusst, wenn auch nicht oft, Versuche mit der Technik jener beiden Meister angestellt hat. Nur dass ihm die Erreichung komischer Wirkungen, die seinen Vorlagen in so hohem Grade eigen sind, selten gelingen. Aber ihm fehlte eben der Geist, der seinem sorgfältig ausgearbeiteten technischen Apparat Leben eingehaucht hätte, es fehlt ihm an Temperament, am genialen Blick fürs Komische. — Dieser Mangel, andererseits das Hervortreten des mehr Handwerksmässigen in der Disponierung des Stoffes, die Besorgnis um minutiöse Ausführung, bildet eines jener Merkmale der Produktion Notas, und besonders auch im vorliegenden Stücke, wodurch er sich so durchaus von Molière unterscheidet, selbst wenn die zu grunde liegenden stofflichen Elemente oft die gleichen sind. — Letzteres ist im Ammalato per immaginazione weniger der Fall als z. B. im Nuovo Ricco. Nota hat hier nur die Hauptlinien, und auch sie nur mit beträchtlichen Modifikationen beibehalten. Was an Einzelheiten an das Molière'sche Lustspiel erinnert, soll in den folgenden Kapiteln bei der Vergleichung der Charaktere und der Tendenz beider Stücke zur Sprache kommen.

Charaktere.

Bei der Besprechung der Handlung wurde schon auf eine Anzahl unzweifelhafter Entsprechungen im Personenstande beider Lustspiele hingewiesen. Zugleich trat dabei aber auch hervor, dass es sich nicht um genaue Entsprechungen handeln kann. Denn einmal wird durch Vorwiegen des dramatischen Elementes in den einzelnen Stellen das charakterisierende zurückgedrängt. Ferner bedingte oft die Erweiterung oder Beschränkung der einzelnen Rollengebiete, die teilweise Zuweisung anderer Aufgaben, die Schaffung anderer Vorbedingungen eine bedeutende Abweichung von der äusserlich entsprechenden Gestalt aus Molières Lustspiel.

So sind gerade für die Anlage des Hauptcharakters die Voraussetzungen bei beiden Dichtern ganz verschieden. Alfonso ist ein junger Mensch, Argan schon ziemlich vorgeschrittenen Alters. Alfonso ist erst seit zwei Jahren allmählich in seine Wahnvorstellungen hineingeraten, er soll davon im Laufe des Stückes geheilt werden; Argan mag wohl schon seit Jahr und Tag in seiner Einbildung dahin leben, die übrigens etwas anderer Natur ist als bei Alfonso, weniger Gemütskrankheit als eine Art geistiger Defekt und unheilbar. — Alfonsos Person wird mehr in die Intrige hineingezogen, er wird geliebt und dahin gebracht, diese Neigung allmählich zu erwidern, er muss doch etwas liebenswert erscheinen, seine Eigenheiten dürfen nicht ganz abstossend sein. Und schliesslich durfte und wollte Nota Heilkunst

und Ärzte nicht in Bausch und Bogen verurteilen wie Molière, wollte kein drastisches, abschreckendes Beispiel hinstellen.

Alle diese Umstände erklären es, warum das Übel beim Nota'schen Titelhelden viel geringer sein muss, die Farben weit weniger stark aufgetragen werden dürfen, als bei Argan, der viel mehr Karikatur ist.

Freilich weisen die beiden „Kranken" auch innerhalb dieser Grenzen noch genug Ähnlichkeiten auf; natürlich, denn alle eingebildeten Kranken werden im grossen und ganzen die nämlichen Launen und Schrullen haben. So teilt auch Alfonso mit Argan den unerschütterlichen Glauben an die Medizin. Auch er umgibt sich mit einer Menge von Ärzten, mit Pulvern, Tränken und Drogen. Wie Argan ist er ganz und gar vom Gedanken an seine Krankheit erfüllt, urteilt und handelt von diesem Standpunkt aus, der ihn gleichfalls zu einem unerträglichen Egoisten macht. Wie Argan seinem Wahn das Glück seines Kindes opfern würde, so setzt Alfonso in verblendeter Selbstsucht seine Zukunft auf's Spiel. So verkennen auch beide ihre wahren Freunde, welche ihnen die Augen öffnen wollen, und werden andererseits das Opfer gewissenloser Heuchler und Schmeichler. —

Auch in den vielen Einzelzügen, in welchen diese Hauptmerkmale der beiden Charaktere zum Ausdruck kommen, stimmen Molière und Nota meistens überein; in nicht wenig Fällen lassen sich sogar im Ammalato per immaginazione wörtliche Reminiscenzen an das französische Lustspiel nachweisen.

Im beständigen Gedanken an ihren leidenden Zustand verlangen die beiden Kranken auch von ihrer Umgebung die weitgehendsten Rücksichten. Finden sie dieselben nicht im wünschenswerten Masse geübt, so geraten sie gleich in starke Erregung, und heftige Zornesausbrüche sind nichts seltenes. Ist der Anfall vorbei, so stellt sich — wenigstens in der Einbildung — grosse Erschöpfung ein und es beansprucht ihr Zustand liebevollste Pflege und Aufmerksamkeit. Bei Molière ist die mutwillige Toinette die Ursache solcher aufregender Szenen (I, 2), bei Nota sind es Giulietta (II, 3) und Eugenia (II, 8; III, 8). — Auffallend ist übrigens in dieser Hinsicht eine Szenenfolge bei Nota, die er wohl in Anlehnung an etwas ganz Ähnliches im französischen Stück geschrieben haben könnte. Im Malade imaginaire I, 5 widersetzt sich Toinette offen und in der kecksten Weise Argans Plan, Angélique mit Diafoirus jun. zu verheiraten. Argan läuft ihr voll Wut mit seinem Stock nach, bis er vor Erschöpfung auf seinen Stuhl sinkt. Seiner hinzukommenden Frau gegenüber klagt er über Toinette und die gefährliche Aufregung, in die er geraten ist. Béline schilt Toinette (nur pro forma) aus und droht, sie fortzuschicken. Dann begütigt sie Argan durch zärtlichste Aufmerksamkeit. (I, 5 ff.) — Alfonsos

Schwesterchen Giulietta hat ihren Bruder durch ihr unüberlegtes Plaudern von seiner Krankheit, seinem baldigen Tod, von Aspasias Bosheit sehr zornig gemacht. Aspasia kommt hinzu. Alfonso klagt über Giulietta, die sogleich von Aspasia weggeschickt wird, während die Stiefschwester ihrem Bruder die liebvollste Pflege angedeihen lässt. (II, 2f.) -- Etwas ähnliches wiederholt sich II, 8 u. III, 8, wo Eugenia die Ursache der Erregung des Kranken ist, der abermals von Aspasia beschwichtigt wird, während sich Eugenia Vorwürfe gegefallen lassen muss.

Besonders empfindlich sind Argan wie Alfonso gegen alle Zweifel, die etwa über ihre Krankheit, den Ernst ihres Zustandes erhoben werden Wie entrüstet ist Argan, als ihn Toinette auf's Gewissen fragt, ob er denn wirklich krank sei (I, 5). Auch sein Bruder Béralde beleidigt ihn sehr, als er ihn versichert, niemand sei gesünder als er und ihn schliesslich fragt, was ihm eigentlich fehle.

Mal. im, III, 4. Arg.: *Mon Dieu! mon frère, vous parlez comme un homme qui se porte bien; mais, si vous étiez à ma place, vous changeriez bien de langage. Il est aisé de parler contre la médecine quand on est en pleine santé.*

Béralde: *Mais quel mal avez-vous?*

Arg.: *Vous me feriez enrager. Je voudrois que vous l'eussiez mon mal, pour voir si vous jaseriez tant . . .*

Eugenia findet gleichfalls, dass ihr Vetter nichts weniger als leidend sei, muss aber eine ähnliche Zurückweisung erfahren wie Béralde . .

Amm. p. imm. II,7 Alf. *E voi state bene di salute?*

Eug. *Benissimo, grazie al cielo.*

Alf. *Non siete mai soggetta ad alcun incomodo?*

Eug. *Jo no: e che? vi piacerebbe vedermi ammalata?*

Alf. *Ammalata no: ma se sofferiste, almeno di quando in quando, un qualche maluzzo, potrei sperare d'essere compatito da voi.*

Diese Empfindlichkeit geht so weit, dass die beiden Kranken es gar nicht mehr hören wollen, wenn man ihr gutes Aussehen lobt, sich über die Besserung freut u. s. w., Argan ist, man möchte sagen, so verliebt in seine Krankheit, dass er derartige Behauptungen fast als eine persönliche Beleidigung betrachtet.

Mal. im. II, 3 Cléante. *Monsieur, je suis ravi de vous trouver debout et de voir que vous vous portez mieux.*

Toinette. *Comment „qu'il se porte mieux"? Cela est faux: Monsieur se porte toujours mal.*

Cléante. *J'ai ouï dire que Monsieur étoit mieux, et je lui trouve bon visage.*

Toinette. *Que voulez vous dire avec votre bon visage? Monsieur l'a fort mauvais, et ce sont des impertinents qui vous ont dit qu'il étoit mieux. Je ne s'est jamais si mal porté.*

Argan. *Elle a raison.*

Eine abgeschwächte Erinnerung an diese Szene findet sich in Amm. p. imm. II, 6, gleichfalls eine Begrüssungsszene.

Eug. *Eh via, non parlate d'incomodi, con quell'aria, con quell'aspetto . . . Ma che? non mi volete prestar fede?*

Delfine. *Mi creda, signora, egli soffre . . .*

Kurz darauf protestiert Alfonso selbst gegen Eugenias Versicherung, er sei doch ganz gesund. (II. 7)

Natürlich unterliegt Alfonso, wie Argan, nicht nur der Autosuggestion, er ist auch der Beeinflussung durch andere ebenso zugänglich. Hat er auch zu der Heilkunst nicht jenes unbegrenzte Vertrauen wie Argan, macht er sich auch mitunter Gedanken über die Menge der sich oft widersprechenden Rezepte (III, 4, 8; IV, 6), so ist er andererseits doch ganz im Bann der medizinischen Schriften, die ihm Aspasia besorgt hat und glaubt alle möglichen, dort aufgeführten Krankheitssymptome an sich zu beobachten (II, 1.). Und vollends die Diagnosen der Ärzte, ihre Befürchtungen, das Schlimmste sei zu erwarten, wenn nicht sofort eingegriffen werde (III, 9, 6), jagen Alfonso nicht weniger Angst ein als Purgons furchtbare Drohungen Argan erschrecken (Mal. im. III, 5). — Leute, die für die medizinische Wissenschaft kein Verständnis, vor den Ärzten keinen Respekt haben, halten sie beide für Ignoranten oder freche Frevler. (Mal. im. I, 2; III, 3. Amm. p. imm. II, 2.) — Jenen dagegen, welche ihnen Teilnahme entgegenbringen, Interesse für ihre Krankheit bekunden, auf ihre Launen eingehen oder gar sich in treuer Fürsorge ihrer anzunehmen scheinen, schenken sie ihr unbedingtes Vertrauen, das durch keine noch so berechtigten Warnungen seitens gutmeinender Freunde und Verwandten zu erschüttern ist. Alle Anschuldigungen gegen ihre Pflegerin weisen sie entrüstet zurück, und setzen ihnen begeistertes Lob entgegen. — Um die treuen Dienste ihrer vermeintlich so aufopferungsvollen Pflegerinnen zu belohnen, suchen sie den Wünschen derselben zuvorzukommen, fördern aber eben dadurch unbewusst deren eigennützige Absichten: Argan verspricht Béline, sein Testament zu machen, Alfonso fordert Aspasia auf, doch die Heirat mit Raimondo zu beschleunigen.

Mal. im. I, 6, Argan (als ihm Béline die Kissen zurecht richtet und ihn zum Schutz vor Erkältung sorgsam zudeckt.) *Ah! mamie, que je vous suis obligé de tous les soins que vous prenez de moi!*

. . . Mamie, vous êtes toute ma consolation . . .

... Pour tâcher de reconnoître l'amour que vous me portez, je veux mon cœur, comme je vous ai dit, faire mon testament.

I, 7 (zum Notar) ... *une femme dont il (= Argan) est aimé tendrement, et qui prend de lui tant de soin.*

II, 6 (zu den beiden Diafoirus) ... *Voilà une femme qui m'aime ... cela n'est pas croyable.*

Béraldes Anschuldigungen gegenüber verteidigt Argan seine Frau sehr warm III, 11: *Demandez-lui un peu les caresses qu'elle me fait ... L'inquiétude que lui donne ma maladie ... Et les soins et les peines qu'elle prend autour de moi.*

Ammal. p. imm. (II, 3) Alfonso (zu Aspasia, die ihn besucht, ihm die Kissen aufschüttelt, die Türen schliesst und warme Kleidung holen lässt, angeblich um ihn vor Erkältung zu schützen.) *Oh! mia sorella, voi stessa vi pigliate l'incomodo? ... Quanto amore, quante attenzioni ...!* II, 4 *Diletta sorella ... so che fate tutto per mio vantaggio.*

Da Aspasia Uneigennützigkeit und Verzicht auf die Erbschaft heuchelt (wie bei Molière Béline sich den Schein gibt, als sei ihr die notarielle Schenkung Argans peinlich, und sie widerstrebend annimmt) bemerkt er, von ihrem Edelmut überwältigt wie Argan von Bélines Liebe:

Oh impareggiabile donna! Ma ... e il vostro matrimonio col signor Raimondo? ...

... se mi amate, sollecitate la cosa ...

Auch er verteidigt seine Schwester gegen Verdächtigungen.

II, 7 (zu Eugenia) *Aspasia conosce meglio il mio temperamento ... Mia sorella mi ama.*

Ogni sua cura, ogni suo pensiero sono rivolti a migliorar la mia salute.

Non v'ha pericolo ch'essa m'inquieti per la brama o per l'avidità delle mie ricchezze.

IV, 6 wendet er sich in ähnlicher Weise gegen Fulvidios Warnungen vor Aspasia.

Auf eine nicht unwesentliche Verschiedenheit zwischen Argan und Alfonso muss schliesslich noch hingewiesen werden; sie betrifft das Verhältnis der Beiden zu ihrer Krankheit, ihr Gebahren als „Kranke" im eigentlichen Sinne. Argan ist der Kranke mit Überlegung und Erfahrung, der Kranke mit System. Er weiss was er zu tun hat, er befolgt die ärztlichen Vorschriften mit peinlichster Gewissenhaftigkeit, ist von ihrer Wirkung voll überzeugt; er fühlt sich unglücklich, wenn er einmal weniger Mittel angewandt hat als sonst; ja er würde sich wohl unglücklich fühlen, wenn er nicht mehr krank sein könnte. Er und seine Krankheit sind zwei untrennbare Begriffe. So gibt es bei ihm

auch keine Nervosität, keine eingebildeten Ohnmachten, kein Hin- und Herschwanken zwischen Zweifel und Vertrauen zu den Ärzten und ihren Verordnungen, wie das bei Alfonso der Fall ist. Bei letzterem ist deshalb auch der Gemütszustand ein anderer; da er noch nicht vollständig im Banne der eingebildeten Krankheit steht, ist er empfänglich für äussere Eindrücke, ist er noch anderen Regungen zugänglich; sein Egoismus tritt weniger scharf hervor als bei Argan.

Für ein gut Teil seiner Handlungen wird ihm freilich die Verantwortlichkeit abgenommen von Aspasia, die ja eigentlich die Anstifterin allen Unheils ist. Sie veranlasst ihn ja, Eugenias Werbung abzuweisen, welcher Alfonso vielleicht sonst nicht ablehnend gegenüberstände. Da diese Agitation und Eugenias Gegenmassregeln den Angelpunkt der Handlung bilden, so gewinnt Aspasias Rolle eine ganz andere Bedeutung als jene der Béline bei Molière. Letztere tritt weit genug zurück um das Interesse am Kranken nicht zu stören, dessen Leichtgläubigkeit und Hilflosigkeit sich im Gegenteil erst so in einem grell-komischen Lichte zeigt. Auch steht sie zur Intrige des Lustspiels in keiner direkten Beziehung, da der Widerstand gegen Cléantes und Angéliques Vereinigung hauptsächlich vom Kranken selbst ausgeht und auf die Sorge um sein Wohl zurückzuführen ist. Soweit freilich auch Aspasia mit zur Ausgestaltung des Hauptcharakters beiträgt, weist sie viel Gemeinsames mit Béline auf. Sie wendet dieselben Mittel an, das volle Vertrauen des Kranken zu gewinnen und es auszubeuten. Durch geheuchelte Teilnahme, durch Schmeichelei, zärtliche Behandlung, sorgsame Pflege gelingt ihr das ebensowohl wie Béline. Es wurde schon auf eine Szenenfolge hingewiesen, in welcher Nota ganz entschieden von Molière inspiriert war[1]) und wo auch das Verhalten Aspasias genau dem Bélines entspricht: Der aufgeregte Bruder (bezw.) Gatte wird beschwichtigt, Giulietta (bezw. Toinette) fortgeschickt; sie schüttelt ihm die Kissen auf, schliesst eine Türe und lässt den Überzieher holen, denn Alfonso könnte sich erkälten — so pflegt auch Béline ihren Gatten (*Mal. im.* I, 6). Béline: *Cà, donnez lui son manteau fourré, et des oreillers, que je l'accommode dans sa chaise. Vous voilà je ne sais comment. Enfoncez bien votre bonnet jusque sur vos oreilles: il n'y a rien qui enrhume tant que de prendre l'air par les oreilles.* — Dann richtet sie ihm die Kissen zurecht. — Diese Aufmerksamkeiten sind, wie wir sahen[2]), in beiden Stücken vom gleichen Erfolg gekrönt.

Die Verschiedenheit der Rolle bedingt hier allerdings eine Abweichung in der Zeichnung der beiden Charaktere. Aspasia hat alle Ursache, zu wünschen, dass ihr Bruder, an dessen Krankheit sie

1) Akt II Sz. 3 und 4, s. p. 51 ff.
2) S. p. 52.

übrigens gar nicht glaubt, sich recht krank fühlen und nicht am letzten Tag der durch das Testament festgesetzten Frist auf Heiratsgedanken kommen möchte. Sie bemüht sich daher, ihm zu suggerieren, er sei nicht wohl, und entfaltet dabei bemerkenswerten Scharfsinn. — Béline, die ihren Gatten offenbar wirklich für leidend hält, wartet auf sein baldiges Ableben; ihre Pflege hat nur den Zweck, ihm vorher noch sein Geld abzuschmeicheln. — Auch anderen Personen gegenüber suchen Aspasia und Béline ihre Verstellung durchzuführen, mit wechselndem Glück. Beide wollen namentlich die Dienerinnen auf ihre Seite ziehen. Delfina geht wirklich, Toinette scheinbar auf ihrer Herrin Absichten ein. Alle aber, von denen sie durchschaut und bekämpft werden, verfolgen sie mit ihrem Hasse. Doch geht Aspasia auch hier wieder umsichtig, mit Selbstbeherrschung vor, ohne sich zu verraten. — Béline kann ihre Gesinnung nur schwer verbergen. — Natürlich versteckt sich bei beiden unter der Maske treuer Aufopferung der niederträchtigste Charakter: sie sind herz- und gewissenslos; von Mitleid mit dem Kranken ist keine Spur vorhanden; im Gegenteil können sie den Tag kaum erwarten, der sie in den Besitz der Erbschaft setzt und der lästigen Krankenpflege enthebt. Béline äussert in drastischer Weise beim vermeintlichen Tod Aspasias ihre rohe Gesinnung:

Mal. im. III, 12 . . . *Le Ciel en soit loué! Me voilà délivrée d'un grand fardeau Que tu es sotte, Toinette, de t'affliger de cette mort! . . . cela n'en vaut pas la peine. Quelle perte est-ce que la sienne? et de quoi servoit-il sur la terre? Un homme incommode à tout le monde, malpropre, dégoûtant* . . . u. s. w.

hierauf beeilt sie sich, dem „Toten" die Schlüssel abzunehmen, um die versteckten Summen zu suchen.

Aspasia lässt schon vom Beginn des Stückes an den Zuschauer nicht im Zweifel über ihre wahren Gefühle:

Amm. p. imm. I, 3 . . . *tanto peggio per lui* (Alfonso), *s'ei vuol credersi ammalato: quando gli mancheranno tutto ad un tratto gli agi di una buona eredità, si avvedrà delle sue pazzie, e risanerà perfettamente.*

I, 11 (zu Raimondo) . . . *le sue malinconie cominciano a infastidirmi.*

IV, 7 (im Bericht Giuliettas über die Unterredung zwischen Aspasia und Raimondo) . . . *abbiate pazienza per qualche giorno, lo disgusteremo . . . mio fratello mi ha seccata abbastanza.*

V, 5 (zu Alfonso selbst) . . *Uscite, passeggiate; in tal modo gioverete alla vostra salute, e lascerete gli altri in riposo: che davvero, quanto a me, sono stanca, rifinita, e non potrei più durarla così.*

V, 6 . . . *vergognatevi una volta di volervi sempre credere ammalato.*

Ebensowenig Umstände wie mit dem Kranken machen Béline und Aspasia mit den anderen Mitgliedern der Familie, die der Verwirklichung ihrer Pläne im Wege stehen. Die Erstere möchte am liebsten ihre beiden Stiefkinder ins Kloster schicken; Aspasia hat die gleiche Absicht mit Giulietta, ihrer Stiefschwester, während sie Eugenias Hoffnungen auf Alfonsos Herz und Hand ebenso skruppellos zu zerstören sucht, als Angélique in Béline eine hartherzige Gegnerin ihrer Herzensangelegenheit hat.

Wiederum muss auch hier auf den alten Unterschied in der Charakterisierungskunst der beiden Lustspieldichter hingewiesen werden: Molière verleiht auch den meisten seiner Nebenfiguren charakteristisches, individuelles Gepräge; auch sie tragen den Stempel echter Komik, so flüchtig gezeichnet und belanglos für die Handlung sie auch oft sind. Zu Bélines Geldgier und Verstellung gesellt sich in komischem Kontrast eine starke Dosis Borniertheit und Mangel an Selbstbeherrschung, der sie alle Augenblicke zum Verräter ihrer Sache werden lässt; trotz ihres schlechten Charakters wirkt sie drollig, namentlich in der Entdeckungsszene (III, 12). Nota macht daraus eine recht schablonenhafte Theaterfigur ohne Komik. In ihrer raffinierten Schlauheit, ihrem zielbewussten, sich nie verratenden Streben ruft sie bei einem naiven Publikum Abscheu und Erbitterung hervor, ihre Bestrafung erregt lebhafte Genugtuung, ihre so unvermittelte Bekehrung begegnet wohl auch da Unglauben; nie aber löst sie, so wenig wie Alfonso, in Wort oder Tat Heiterkeit aus.

Zwischen den Charakteren Angéliques und Eugenias sind die Unterschiede bedeutender als die Berührungspunkte. Es kann hier überhaupt eher von einer ungefähren Entsprechung der Rollen als von einer Ähnlichkeit der Charaktere die Rede sein. Die beiden Mädchen bilden das Gegenspiel zum Kranken und dessen Pflegerin. Mit ihren Heiratsansprüchen treten sie den egoistischen Plänen des ersteren, den verbrecherischen Absichten der letzteren in den Weg, zunächst erfolglos, bis sie wirksame Unterstützung finden durch einen überlegenen, einsichtsvollen Mann, und schliesslich siegen. Auch in der Charakterzeichnung kommt diese Stellung innerhalb der Intrige zum Ausdruck, insofern beide das gute Prinzip vertreten. Das tritt besonders scharf bei Eugenia hervor, die in allem und jedem das glänzende Gegenstück zu Aspasia bildet und sie nicht nur an Vortrefflichkeit des Charakters sondern auch an Schärfe des Geistes übertrifft. Übrigens ist Eugenias Stellung im Stücke eine viel exponiertere. Unabhängig von ihrer und des Kranken Familie, tritt sie selbstständig werbend auf, und zwar um

die Hand des Kranken selbst; sie ficht den Kampf gegen Aspasia fast allein durch. — Angélique liebt einen fremden jungen Mann, sie hängt von einem eigensinnigen, egoistischen Vater, einer böswilligen Stiefmutter ab; ihr Widerstand ist ein passiver. — Diesen verschiedenen Verhältnissen entsprechen die Temperamente. — Angélique, zu Gehorsam und Ehrfurcht vor den Eltern streng erzogen, ist zurückhaltend, ruhig, immer ihre und ihrer Eltern Würde wahrend; doch vermag sie bei ihrer Ruhe energisch zu sein, ob es sich nun handelt, mit List und Gewandtheit die Bewerbung des jungen Diaforius und seine zudringlich-läppischen Bemerkungen zurückzuweisen, oder den rohen Angriffen Bélines in scharfer, unzweideutiger, aber formell korrekter Weise zu begegnen. Unter dem Zwang der Umstände scheut sie zuweilen auch nicht vor einer kleinen Komödie (II, 6) oder Heimlichkeiten zurück. Eugenia ist eine sehr selbstbewusste, energische junge Dame, die mutig und temperamentvoll die Hindernisse angreift. Schonungslos sucht sie den Krankheitswahn ihres verwöhnten Vetters und sein blindes Vertrauen zu Aspasia zu zerstören; scharfen Blickes durchschaut sie die Ränke der letzteren; aber angesichts des Schwindels, den die Ärzte und Alfonsos Schwester mit diesem treiben, verliert sie die Selbstbeherrschung und lässt sich zu Ausfällen hinreissen. Als gerade, aufrichtige Natur hasst sie Schein und Lüge auch in ihrer mildesten Form. Aber in ihrer stürmischen, zugreifenden Art lässt sie feineres, mädchenhaftes Empfinden, echtes Zartgefühl oft vermissen und ist vielleicht darum weniger sympathisch als die sanftere, kindliche Angélique. Auch erscheint die treue Liebe der letzteren natürlicher, weil mehr im Einklang mit ihrem Charakter, als die heissen Bemühungen Eugenias um ihren wenig anziehenden und unliebenswürdigen Vetter, den sie, die Stolze, Stürmische, treu und zärtlich liebt.

Bei der grossen Ausdehnung, die Eugenias Rolle in Notas Stück einnimmt, wurden ihr einige Funktionen übertragen, die im französischen Stück anderen Nebenrollen zum Teile zugewiesen sind. Sie hat bis zum IV. Akt allein den Kampf gegen die feindliche Partei zu führen, in welchen sich bei Molière Toinette und Béralde teilen. Oft erinnern Eugenias Auslassungen über die Ärzte, über die eingebildete Krankheit Alfonsos an Toinettes Bemerkungen über Argan[1]). Mit Béralde teilt sie das Bestreben, gegen den Krankheitswahn und seine Parasiten anzukämpfen. Wie er kommt sie nach einigen einleitenden Bemerkungen, die den Kranken beruhigen sollen, sofort auf die Heiratsangelegenheit zu sprechen, wie Béralde stösst sie dabei auf die beiden Haupthindernisse, die eingebildete Krankheit und das blinde Vertrauen zur Schwester

1) *Mal. imag.* I, 5; *Amm. p. imm.* II, 7.

(dort zur Frau); auch sie glaubt weder an die eine noch die andere, verleiht ihrem Zweifel in vielfach ähnlichen Wendungen Ausdruck, mit dem gleichen negativen Erfolg[1]). Auch sie hält sich über die Einfalt und Gewissenlosigkeit der Charlatane auf, die den im Grunde kerngesunden Alfonso kurieren wollen, wenn gleich ihre Skepsis nicht soweit geht wie jene des Béralde und nur eine gewisse Klasse von Ärzten trifft[2]).

Der Gestalt Béraldes lässt sich übrigens noch besser jene des Fulvidio gegenüberstellen, welcher namentlich in dramatischer Hinsicht der Bruder Argans zum Vorbild gedient haben dürfte. Jeder ist als unparteiischer, die Verhältnisse richtig beurteilender Vertreter des gesunden Menschenverstandes gedacht. Sie sind sozusagen die *raisonneurs* des Lustspiels, durch welche der Autor seine persönlichen Ansichten namentlich über Medizin kund gibt. Doch ist das bei Béralde weit mehr der Fall als bei Fulvidio; dafür fällt diesem in der Lösung des Konfliktes eine wichtigere Aufgabe zu. Beide sind ja die Helfer in der Not: Béralde wird von Toinette für Angéliques Sache interessiert, Fulvidio kommt auf Veranlassung Eugenias und versucht Alfonso für sie zu gewinnen, wobei er, wie Béralde und wie Eugenia selbst schon, einen vergeblichen Kampf gegen die Einbildung des Kranken[3]) und den Einfluss Aspasias führt[4]). Fulvidio dient aber auch noch als

---

1) *Amm. p. imm.* II, 7; III, 8; s. p. 50f.

2) *Amm. p. imm.* III, 7, 8.

3) *Mal. im.* III, 3, Béralde, *Est-il possible que vous serez toujours embéguiné de vos apothicaires et de vos médecins, et que vous voulez être malade en dépit des gens et de la nature?*

. . . je ne vois point d' homme qui soit moins malade que vous etc.; wäre er krank, so wäre er schon längst an den vielen Medizinen gestorben, die man ihm verschrieben hat.

Amm. p. imm. IV, 6. Fulvidio hält sich über die vielen Heilmittel auf, womit man Alfonso umgibt: *vi spedisce una intiera spezieria in corpo . . . questi rimedi . . . uniti vi possono mandare all' altro mondo.*

. . . Voi non siete ammalato ; e non avete bisogno nè di medici nè di medicine. — Die ärztlichen Vorschriften vergrössern nur seine Einbildung; wenn es so weiter gehe, werde er wirklich krank. — Fulvidio äussert sich auch absprechend über die anderen Ärzte und ihre neuen Theorien.

4) *Mal. im.* III. 3. Béralde. *Votre femme ne manque pas de vous conseiller de vous défaire ainsi de vos deux filles . . .* ibid. III, 11 . . . *Vous voulez faire plaisir à quelqu' un . . .*

. . . c' est votre femme que je veux dire; et non plus que l' entêtement de la médecine, je ne puis vous souffrir l' entêtement où vous êtes pour elle, et voir que vous donniez tête baissée dans tous les pièges qu' elle vous tend.

Amm. p. imm. IV, 6, Fulv. *Altri si prenderà spasso di voi, e guardatevene . . . domani D. Aspasia vostra sorella sposerà il signor Raimondo; e l' eredità del*

vorteilhaftes Gegenstück zu den schlechten Ärzten; ferner ist er der ideale Richter über Gute und Böse, der mit überlegener Schlauheit den Schlag gegen die schon triumphierenden Feinde vorbereitet und ausführt, und schliesslich in edler Bescheidenheit den Dank der Beglückten abwehrend entgegennimmt. — Das Auftreten des Idealmenschen Fulvidio ist demnach auch ein seiner Mission entsprechendes. Vorsichtig und schlau gegenüber Aspasia, offen und energisch gegen den Kranken, massvoll in seinem Urteil über die Heilkunst, scheinbar heftig nur, wo es dem Kranken förderlich ist. — Béralde ist einfacher und natürlicher; ohne viel Umschweife geht er auf sein Ziel los, wird ungestüm und heftig, wenn er gegen die Ärzte spricht. Doch tritt ja Béralde als Charakter weniger hervor, da er hauptsächlich nur das Sprachrohr für die Ansichten Molières über die medizinische Wissenschaft ist.

Bayard bezeichnet in seiner Kritik des Ammalato per immaginazione neben der Figur Aspasia auch Delfina und Giulietta als Anlehnungen an die entsprechenden Charaktere in Molières Lustspiel, d. h. also an Toinette und Louison. Über die Ähnlichkeit der beiden Kinderrollen wurde oben schon gesprochen; sonst sind die zwei Mädchen recht verschieden angelegt: Louison natürlich, verschmitzt, drollig; Giulietta nicht eben unsympathisch; aber gekünstelt in der Zeichnung, etwas aufdringlich vorgeschoben; denn sie soll Wirkung machen; besonders in der Entdeckungsszene ist sie weniger geglückt, unglaubhafter als Louison. — Delfina ist nur ein schwacher Abglanz der prächtigen Toinette, von der sie sich schon durch ihre Stellung im Hause des Kranken unterscheidet. Toinette geht scheinbar auf Bélines Absichten ein, hält in Wahrheit aber treu zu Angélique, will das Wohl Argans. — Delfina steht zu Aspasia. So ehrlich, gutmütig und uneigennützig Toinette ist, so gewissenlos, boshaft und auf ihren Vorteil bedacht zeigt sich Delfina, sie hilft ihrer Herrin, den Kranken in seinem Wahn zu erhalten und die Verwandten zu täuschen. Doch nimmt sie keinen tätigen Anteil an der Handlung wie Toinette. Delfina muss, wie schon früher bemerkt, durch häufige Seitenbemerkungen die Vorfälle auf der Bühne glossieren, die mutmassliche Stimmung des Zuschauers zum Ausdruck bringen, vielleicht soll sie auch einen heiteren Ton in das sonst sehr ernste Lustspiel hineintragen helfen. Natürlich legt sie grossen Scharfsinn im Erfassen der Situationen, in der Beurteilung der

---

zio, che ora è vostra, passerà alle loro mani. Allora cesserà il falso zelo per la vostra salute; allora non sarà piu mestieri di mantenervi nella vostra fatale illusione col provvedervi polvere, tavolette e libri medici; ...

. . . Quando vostra sorella e il signor Raimondo v' avranno cacciato di casa...

Alf.... *Mia sorella mi ama.*

Fulv.... *Non è vero.*

Verhältnisse und Charaktere an den Tag, nicht selten auch eine gewisse witzige Ironie, besonders in ihren Bemerkungen über Alfonsos Ärzte, ihre Unwissenheit, ihr Wichtigtun etc. Hier erinnert sie vielleicht eher als sonst an Toinette[1]). Aber wie weit sind wir auch da von der Letzteren übersprudelnder Laune, ihrer Schalkhaftigkeit entfernt, die das Lustspiel so ausserordentlich belebt. Es mag dem italienischen Autor ja wohl die Dienerinnenrolle des Molière'schen Lustspiels vorgeschwebt haben; hier und dort weist ein Zug, eine Bemerkung unverkennbar darauf hin; da aber Nota nach seiner alten Praxis die Rolle umgestaltet und sich bemüht hat, möglichst selbständig zu erscheinen, ist der schlagende Beweis für die Abhängigkeit schwer zu erbringen[2]). Die übrigen Charaktere des italienischen Stückes, *D. Maurilio, Raimondo,* der Diener *Bortolo,* die beiden Ärzte *Crisalidi* und *Castoreo,* sowie der Notar kommen für die Vergleichung mit dem *Malade imaginaire* nicht in Betracht. Inwieweit einige derselben vielleicht in anderen Werken der Lustspielliteratur Vorbilder haben, soll unten zur Sprache kommen.

Tendenz.

Nota konnte ein Thema wie den „Kranken in der Einbildung" nicht wohl behandeln, ohne zu der Frage über den Wert der ärztlichen Kunst und der Tüchtigkeit ihrer Vertreter Stellung zu nehmen, um so weniger, als er unter dem Einfluss desjenigen Lustspiels von Molière stand, in welchem der gewaltige Satiriker noch einmal seinen ganzen Grimm über die medizinischen Verhältnisse seiner Zeit ausgegossen hat, durch derben Spott wie in ernster Rede. Dass auch Notas Lustspiel nicht frei ist von scharfer Kritik in dieser Hinsicht, beweist allein schon das Verbot gegen die Aufführung des Stückes, welches „die Vertreter neuer medizinischer Lehren lächerlich mache"[3]).

1) Man denke besonders an den Besuch der beiden Diafoirus bei Argan, den Toinette mit spöttischen Zwischenreden über die Weisheit des jungen Diafoirus und über die ärztliche Kunst begleitet. — (II, 6) Dem entspräche bei Nota die Konsultation der Doktoren Crisalidi und Castoreo, wobei sich Delfina mit ähnlicher Ironie und Skepsis über das Gebahren und Verfahren dieser Ärzte äussert (III, 2—6).

2) Müsste man nicht annehmen, dass Nota die besten Ausgaben der Werke Molières zur Verfügung standen, so wäre man beinahe versucht zu glauben, er habe hier die ganz entstellte zweite Ausgabe des Malade imaginaire benützt, welche 1674 zu Amsterdam bei Daniel Elzevir erschien. Dort ist die Dienerin auf bestem Fuss mit Béline; die Angriffe gegen die Medizin sind gemildert; der Kranke beklagt sich, er stecke bis an den Hals in den Medizinen; der Charakter der Tochter ist gleichfalls stark verändert, resoluter gehalten; auch erklärt sie ihre Abneigung gegen Ärzte und Heilkunst.

3) Nota in der Widmung des Lustspieles an den Grafen Girolamo Bardi. *Commedie, Parigi, 1829* II, 3. *Allorchè si seppe in Milano (nel 1812) ch' io aveva*

Es frägt sich nur, ob und inwieweit Nota auch hier von Molière abhängig ist. Hat ihm lediglich die gelungene und wirksame Satire Molières auf die Heilkunde seiner Tage den Gedanken eingegeben, einmal in ähnlicher Weise dieses dankbare Gebiet für die Verhältnisse seiner Zeit zu bearbeiten? Vielleicht doch nicht ausschliesslich. Wenn Molière schon auf Grund persönlicher Erfahrungen Anlass hatte zu seinen Ausfällen gegen die Medizin, so fehlt es auch in Notas Leben nicht an Momenten, die seine Befassung mit diesem Thema erklären könnten. Notas Laufbahn war, wenn auch weniger wechsel- und dornenvoll als jene Molières, doch auch von widrigen Verhältnissen aller Art durchsetzt, die mitunter eine merkwürdige Ähnlichkeit mit den Schicksalen des grossen Franzosen aufweisen. Auch Nota hatte viel von seiner flatterhaften jungen Frau zu leiden; seine häuslichen Verhältnisse scheinen sehr unerquicklich gewesen zu sein; auch an erbitterten Gegnern hat es ihm nie gefehlt, die der Aufführung und dem Erfolg seiner Werke oft die grössten Schwierigkeiten zu bereiten suchten[1]). Gerade gegen Ende des Jahres 1810 — also das Jahr vor der Abfassung des Ammalato per immaginazione — wirkten diese verschiedenen Umstände zusammen, seinen seit längerer Zeit ohnehin gedrückten Gemütszustand in tiefe Schwermut zu verwandeln, von der er auf den Rat eines befreundeten berühmten Arztes durch eine längere Reise Heilung suchte. — Was ist wahrscheinlicher, als dass manche von seinen Beobachtungen an sich selbst und seinen Ärzten in sein Lustspiel übergingen? Er selbst sagt in der oben zitierten Widmung mit Bezug auf Fulvidio: *Ho voluto raffigurare uno de' più rinomati professori d'Italia, il quale a me stesso con parole di sicurezza, e con ottimi consigli arrecò grande, inaspettato sollievo in una ostinatissima ipocondria* ... Warum soll er nicht auch versucht haben, die Schattenseiten der ärztlichen Kunst zu schildern, die er vermutlich auch am eigenen Leibe verspürt hat? —

Freilich macht sich die Tendenz bei Nota in bedeutend abgeschwächtem Masse und in weit milderer Form geltend gegenüber der Heftigkeit, mit der Molière gegen die herrschenden Misstände in der Zunft der Ärzte zu Felde zieht. Die Gründe dafür sind naheliegend. Durch das Vorherrschen des Dramatischen, der Intrige gegenüber dem Charakterisierenden, ist von vornherein weniger Gelegenheit zu einer breiten Behandlung der satirischen Seite gegeben; es werden ihr nicht soviel eigene Szenen gewidmet wie im Malade imaginaire. Nur der dritte

---

scritta questa commedia, cadde in animo ad alcuni, ch' io avessi voluto porre in ridicolo i promotori di nuove dottrine mediche: e ciò fu cagione che non si rappresentasse in quell' anno il mio componimento ...

1) S. p. 8ff.

Akt mit dem Besuch der Doktoren Crisalidi und Castoreo dient in der Hauptsache dem Zweck, gewisse Auswüchse der ärztlichen Wissenschaft und Praxis zu brandmarken. — Es sind ferner aber auch die Zeitverhältnisse ganz andere geworden. Während Molière die Medizin, die Ärzte in Bausch und Bogen verurteilte und nichts von ihr wissen wollte — die Verhältnisse seiner Zeit berechtigten ihn einigermassen zu diesem Urteil — musste sich Nota auf spezielle Verkehrtheiten der Heilkunde seiner Tage beschränken; die Erfolge und Fortschritte dieser Wissenschaft standen schon zu fest, um irgendwelche Zweifel an ihrer Daseinsberechtigung überhaupt aufkommen zu lassen. — Im ganzen Molière findet sich nicht ein Beispiel für einen tüchtigen Arzt. Nota macht nicht nur das Ideal eines solchen zum Träger einer wichtigen Rolle, er unterlässt keine Gelegenheit, auf die grosse Anzahl erfahrener und rechtschaffener Ärzte hinzuweisen, welche den schlechten gegenüberstehen. Bevor Alfonso in die Hände der Pfuscher Crisalidi und Castoreo fällt, hatte seine Schwester schon mehrere einsichtige Ärzte verabschiedet, die das Leiden des Kranken, seine Hypochondrie sofort erkannt hatten und demgemäss behandeln wollten[1]). Ausserdem versichert er in der öfter angeführten Widmung: . . *ho sempre avuto in pregio i buoni medici; e rispetto grandemente le dotte ricerche di qualunque natura; tutta volta che si adoperino in esse valenti ingegni e gli esperimenti non sieno fatti e ripetuti a dispetto dell'evidenza e con danno dell'umanità.* — Zu seiner Zeit waren eben die Ärzte nicht mehr zu einer Art Zunft organisiert, welche mit ihren ungeheuerlichen Satzungen Fortschritt und Entwicklung unmöglich machte und als ganzes angegriffen werden musste, sondern wir haben es hier schon mit der freien Konkurrenz zu tun. —

Nun ist aber Nota nicht der erste, welcher diese von der Molière'schen Darstellung so bedeutend abweichenden Verhältnisse für ein Lustspiel ausgenutzt hat. Schon Goldoni nimmt in seiner *Finta ammalata* Gelegenheit, in der Schilderung der Ärzte und ihres Treibens den veränderten Verhältnissen Rechnung zu tragen, während er sich im übrigen in diesem Lustspiel recht eng an Molières *Amour médicin* angeschlossen hat[2]). Auch Goldoni führt den idealen Vertreter der ärztlichen Kunst ein, den Dr. Onesti, der, wie Fulvidio, den Fall sofort klar erkennt und dementsprechend ehrlich handelt, der gegen das verkehrte oder betrügerische

1) S. Akt II, Sz. 7. Eug. *Voi avete . . . uua buona salute . . . dico quel che asseriscono dotti ed esperti medici.*

IV, 6; Fulv. (gleichfalls zu Alfonso) *I vostri primi medici, onesti e valenti, m' hanno informato di tutto.*

2) E. Maddalena, *Fonti Goldoniane. La Finta ammalata*, im Ateneo Veneto, XVII (1893), 277 ff.

Vorgehen der mitbehandelnden Ärzte protestiert, sie wie Fulvidio in *impostori* und *ignoranti* einteilt; und wie Nota lässt es sich auch Goldoni angelegen sein, diesen schlimmen Ausnahmen die grosse Anzahl der tüchtigen Ärzte gegenüberzustellen, für die er immer die grösste Hochachtung gehabt habe. Das versichert er ausführlich in seiner Vorrede, und weist ähnlich wie Nota, auf seinen Dottore Onesti hin, den Typus der „*medici dotti, onesti, sinceri, nemici, nemicissimi dell'impostura*“ [1]). Diesen Onesti lässt er am Schlusse seines Stückes dem Publikum gegenüber noch ausdrücklich erklären: *che vi sono degl'impostori, e degl'ignoranti; ma che senza paragone è maggiore il numero de' Medici dotti, sinceri, ed onesti* [2]).

Wenn man auch schon annehmen will, dass Nota zu dem Gedanken, seiner Satire eine weniger scharfe Form zu geben durch Erwähnung und Einführung guter Ärzte, nicht erst von Goldoni angeregt wurde, sondern seine eigenen Gründe dafür gehabt haben mag, so ist diese bedeutsame Neuerung gegenüber Molière jedenfalls nichts Originelles mehr; denn auch die Mittel seiner Satire sind weder nach Form noch nach Inhalt neu, sondern bewegen sich, die erwähnte Abschwächung abgerechnet, in den Bahnen seiner Vorgänger.

Um den Kranken und die ungeschickten Ärzte, welche in Verkennung der Sachlage an dem nur eingebildeten oder vorgetäuschten Leiden herumkurieren, gruppiert sich das Publikum, die einen in naiver Bewunderung der Heilkünstler, die anderen in klarer Erkenntnis ihrer Mängel, teils sie bekämpfend, teils Nutzen daraus ziehend. In diesen Rahmen kleidet auch Nota seine Satire. Auch sie richtet sich inhaltlich zunächst gegen gewisse Auswüchse der Medizin im allgemeinen. Der scharfe Spott gegen die übermässige Anwendung von Medikamenten ist schon aus Molières Lustspielen und Goldonis Stück bekannt. Fulvidio nicht weniger als Eugenia macht seinen Unmut über die zahllosen Pulver, Salben und Tränkchen, deren sich Alfonso bedient, in kräftigen Worten Luft.

L'Amm. p. imm. (IV, 6) Fulv. ... *E queste polveri, paste, tavolette, boccette, spiriti ...?*

Alf. *Tutte cose per rinforzar lo stomaco, per confortare il capo.* Entsetzt über die Verordnungen Crisalidis: *china, valeriana, rabarbaro, gomma ammoniaco, assafetida,* ruft Fulvidio aus: *Vi spedisce una intiera spezieria in corpo.* Der Ausruf klingt sehr an Rosauras Skeptizismus gegen die ärztlichen Verordnungen an: *ho presa, posso dire, una Spezieria intera ...* (*La finta ammalata* I, 12). Schon in Molières *Médecin malgré lui* (II, 7) findet sich ein ähnlicher Gedanke von Jacqueline

1) Goldoni, *Commedie, Venezia, Pasquale,* 1761. Bd. VI, *L' Autore a chi legge* p. 100f.

2) Ibid. *La Finta Ammalata,* Akt III, Sz. 19.

ausgesprochen, als Spanarelle ihr seine ärztliche Hilfe in drastischer Weise anbietet: ... *Ma fi, je me moque de ça, et je ne veux point faire de mon corps une boutique d'apothicaire.* —

Im Übermass angewendet sind aber Heilmittel nicht bloss nutzlos, sie sind direkt schädlich. Wer sich von ihnen fern hält, wird alt. Erträgt sie jemand trotzdem ohne Nachteil, so beweist er damit nur, dass er sich einer besonders kräftigen Konstitution erfreut. Bei Nota wird dieser Gedanke wiederholt geäussert von Eugenia (II, 7 III, 8; V, 9), Fulvidio (IV, 6) und dem treuherzig einfältigen Diener Bortolo (II, 1). Auch in Goldonis Lustspiel kann Dr. Onesti nicht genug warnen vor dem Missbrauch mit Heilmitteln. *Non gettate danari in Medici, e in medicine,* rät er dem Vater Rosauras (II, 9). Er verordnet „*acqua pura*" per *non imbarazzarle lo stomaco con inutili-medicamenti* (I, 4). *Quei Medici hanno loro* (d. i. der Kranken und ihrem Vater) *imbarazzata la testa: l'apprensione può far ammalar davvero la figlia.* — Freilich verbindet Goldoni mit dem beständigen Hinweis auf jenen Missstand noch eine andere Absicht. Er will auf das betrügerische Einvernehmen aufmerksam machen, das zwischen Ärzten und Apothekern besteht: die Ärzte beziehen ihre Medikamente von diesem oder jenem Apotheker; auch verpflichten sie sich, möglichst viele Medizinen etc. zu verordnen. Dafür werden sie von den erkenntlichen Apothekern dem Ärzte suchenden Publikum angelegentlichst empfohlen. Daher *Agapitos* Abneigung gegen den ehrlichen, rücksichtslosen Dr. Onesti, seine Vorliebe für den Schwindler *Buonatesta.* — Solche Zustände waren zu Molières Zeiten bei den geordneten Verhältnissen der medizinischen Fakultät im allgemeinen noch nicht eingerissen[1]). Darum suchte man aber die Patienten nicht minder, und zwar optima fide, mit unheimlichen Mengen und Dosen von Heilmitteln aller Art zu kurieren. Immer und immer wieder eifert Molière mit grimmigem Spott gegen dieses gemeingefährliche Gebahren, am nachdrücklichsten im Malade imaginaire. Nur gesunde Leute können eine solche Behandlung ertragen, wirklich Kranke gehen daran zu grunde. — Notas Ansichten in diesem Punkte erinnern jedenfalls weit mehr an Molières Satire als an jene Goldonis, der sich hier, wie überhaupt im tendenziösen Teil seines Lustspiels, ziemlich grosse Selbständigkeit gewahrt hat. Wenn Molière bei keiner Krankheit von künstlichen Eingriffen wissen will und einem ruhigen Gewährenlassen der Natur entschieden das Wort redet, möchten Goldoni und Nota die Kunst des Arztes nur in jenen Fällen missen, wo das Leiden lediglich in der Einbildung existiert. *Molti mali provvengono dall'opinione,* (*La finta ammalata* III, 19) meint Onesti; sie seien nicht durch Ärzte und Heilmittel zu beseitigen, sondern durch Gegensuggestion, durch

1) M. Raynand, *Les médecins au temps de Molière,* Paris, 1863, p. 325 ff.

Erfüllung billiger Wünsche, kurz durch eine natürliche, vernunftgemässe Methode (I, 4; II, 8, 14). — Nota huldigt den gleichen Anschauungen: Eugenia und Fulvidio raten dem hypochondrischen Alfonso, die Medizinen wegzuwerfen, die Ärzte fortzuschicken, sich aus der ganzen sinnbetäubenden Krankheitsatmosphäre zu reissen und einer vernünftigen Lebensweise zu huldigen. Auch sie suchen durch Erweckung von Gegenvorstellungen günstig auf den Kranken einzuwirken (II, 6, 7, II, 8; IV, 6). Doch haben, wie gesagt, gerade bei Nota diese Ansichten eine weniger generelle Bedeutung, als bei Molière; von Goldoni aber trennt ihn hier der Umstand, dass es sich bei Rosaura nicht so ganz um ein eingebildetes, als vorgetäuschtes Leiden handelt, wenn auch schliesslich der brennende Wunsch Rosauras, Onesti zu besitzen, sowie die sich entgegenstellenden Schwierigkeiten sie physisch und psychisch anormal beeinflussen. Alfonso dagegen ist der typische Hypochonder, der sich wirklich für krank hält, ohne aber Genaues über Ursache und Äusserungen seines Übels angeben zu können.

Ein neues Element scheint Nota mit dem Widerstreit der modernen, noch nicht erprobten medizinischen Theorien und der Veranschaulichung ihrer schädlichen Wirkungen hereingebracht zu haben. Die beiden Ärzte Crisalidi und Castoreo sind Vertreter zweier entgegengesetzter Heilssysteme; der eine findet Alfonso zu schwach und verordnet „stimolanti", der andere behauptet, der Kranke habe zu viel Kraft und Üppigkeit und verschreibt controstimolanti (III, 1 ff.—III, 6 ff.). — Nota verurteilt in seiner Vorrede wie durch den Mund Fulvidios die kritiklose Anwendung dieser neuen unerprobten Heilsverfahren und weist auf den Schaden hin, den sie stiften können. — Aber durch diese Gegenüberstellung der Systeme am Krankenlager erzielt Nota eine Wirkung, die sich schon Molière und Goldoni zu nutze gemacht haben: Unter dem Streit der Methoden, unter der Uneinigkeit der behandelnden Ärzte hat am meisten der Patient zu leiden; entweder wird er bald hierhin, bald dorthin gezerrt, oder in der Hitze des Streites kümmert sich niemand um ihn; die Hauptsache ist den Ärzten dann nur mehr der theoretische Sieg. Wer erinnert sich nicht mit Ergötzen an die lebhaften Auseinandersetzungen der Ärzte in Molières *Amour médecin* II, 3, welche den Streit zweier ihrer Kollegen von der Fakultät besprechen? Monsieur Tomès berichtet über den Fall, es habe sich dabei um eine schwerkranke Person gehandelt, über deren Behandlung sich diese Ärzte nicht einigen konnten. Keiner sei von seiner Ansicht abgegangen und inzwischen sei die Kranke gestorben. — Gleich in der nächsten Szene führen uns Tomès und Desfonandrès einen ähnlichen Auftritt lebendig vor Augen. Merkwürdigerweise dreht es sich im Grunde um dieselben Methoden wie in Alfonsos Fall. Tomès meint, ähnlich wie Castoreo

bei Alfonso, Lucinde leide an zu grosser Blutfülle und -wärme; also müsse man sie zu Ader lassen — Castoreos „remedium controstimulans.“ Desfonandrès dagegen glaubt, ein Reiz- und Brechmittel sei viel eher am Platze, und so verordnet er „de l'émétique“. Darüber entbrennt nun ein erbitterter Streit, der mit der Drohung eines jeden an den armen Sganarelle endigt, seine Tochter müsse sterben, wenn nicht sogleich sein Mittel angewandt werde. Der geängstigte Vater weiss nicht, woran er ist und wendet sich in seiner Not an Quacksalber, an neue Ärzte — Auch im Malade imaginaire verspottet Molière die Uneinigkeit der Ärzte in der Krankenbehandlung: Diafoirus senior stellt eine ganz andere Diagnose als Purgon. Toinette als Arzt desavouiert alle Vorgänger. — Immerhin wird zu Molières Zeiten unter den Ärzten der Fakultät offene Zwietracht im Interesse des Ansehens der Korporation möglichst vermieden — die freie Konkurrenz, mit ein Hauptgrund solcher Streitigkeiten, bestand ja noch nicht.

Goldoni hält sich ziemlich eng an Molières *Amour médecin.*

Auch hier findet sich die Massenkonsultation; die abweichenden Ansichten Buonatestas und des blutdürstigen Chirurgen Tarquinio führen auch hier zu keinem Resultat; (III, 14, Streit zwischen Buonatesta und Tarquinio. Lelio: *E intanto l'ammalata non si medica.*) Pantalone weiss nicht, woran er sich halten soll und Onestis Ansicht findet sich bestätigt: *i consulti sono spesse volte la rovina degli ammalati. La moltudine dei Medici produce della confusione. O sono tutti d'accordo, ed è superfluo il moltiplicarli, o sono discordi e l'ammalato si fa morire più presto* (II, 9).

Wenn Nota in der Ausführung dieses Gedankens zunächst auf die zu seiner Zeit herrschenden Zwistigkeiten in medizinischen Kreisen Bezug nahm, so konnte er sich doch auch nicht dem Einfluss und Vorgang Molières entziehen, an den sich seinerseits Goldoni angeschlossen hat. Jedenfalls hat er im Prinzip auch hier nichts wesentlich Neues gebracht.

Neben Notas Stellung zur Heilkunde im allgemeinen kommen vor allem seine Ansichten über die Ärzte in Betracht. Schon zu Eingang dieses Teiles der Untersuchung[1]) wurde auf die bedeutende Abschwächung hingewiesen, die sich stufenweise von Molière bis Nota geltend macht. Die Ärzte, sagt Molière, wissen alle miteinander nichts. Doch müsse man unterscheiden: *Il y en a parmi eux qui sont eux-mêmes dans l'erreur populaire, dont ils profitent, et d'autres qui en profitent sans y être* (*Mal. imag.* III, 3). Purgon gehört zu den ersteren, die Ärzte im *Amour médecin* zu letzterer Gattung. Goldoni teilt die Ärzte in gute und schlechte ein, die letzteren wiederum in *impostori* und *ignoranti* (III, 19).

1) p. 60 f.

Il Dottor Buonatesta e il Dottor Merlino Malfatti — un Impostore e un Ignorante (II, 9). — Ihnen steht Onesti als Vertreter der gewissenhaften Ärzte gegenüber. Wir haben gesehen, dass Nota noch vorsichtiger ist als Goldoni und jede Gelegenheit wahrnimmt, von tüchtigen und ehrlichen Ärzten zu sprechen, als deren Muster und Vorbild er den Dr. Fulvidio, einen zweiten Onesti, einführt; die schlechten Ärzte, die er als Ausnahme bezeichnet, teilt er wie Goldoni ein in *medici impostori od ignoranti* (IV, 2). Darunter sind vor allem Crisalidi und Castoreo zu verstehen.

Ob es sich aber um Betrüger oder um Hohlköpfe handelt, bei beiden ist der Berufszweck in erster Linie Gelderwerb, nicht Menschenliebe und Mitleid. Am unverhohlensten und brutalsten äussert sich in diesem Sinne M. Filerin im *Amour médecin* III, 1, da er auf die Notwendigkeit des Zusammenhalts unter den Ärzten hinweist. Er spricht von *la forfanterie de notre art . . . j'ai déjà établi mes petites affaires . . . ceux qui sont morts sont morts . . . ne désabusons point les hommes avec nos cabales extravagantes, et profitons de leurs sottises le plus doucement que nous pourrons . . . le plus grand foible des hommes, c'est l'amour qu'ils ont pour la vie; et nous en profitons nous autres . . .* und als praktische Anwendung dieser Grundsätze lassen sich die Ärzte im voraus von Sganarelle für ihre Konsultation schwer bezahlen. Argan ist für Purgon und den Apotheker Fleurant *„une bonne vache à lait“* (Toinette im *Malade imaginaire* I, 2). Béralde versichert, „imposteurs“ und „ignorants“ suchen in gleicher Weise Nutzen aus dem Irrtum zu ziehen, indem sich das Publikum hinsichtlich des Wertes der Heilkunst befindet. Die Ärzte, welche die *Finta ammalata* behandeln, sind nicht weniger geldgierig. Buonatesta besucht nur vornehme, reiche Patienten, von denen er für die Viertelstunde eine Zechine erhält. *Agli uomini di questa sorte si pagano le parole un tanto l'una*, raunt Agapito dem erstaunten Pantalone zu (I, 8). Buonatesta erkundigt sich beim Apotheker, ob Pantalone auch zahlungsfähig sei (I, 9). — Er wie seine Kollegen lassen sich ihre nutzlosen, einfältigen Ratschläge von Pantalone teuer honorieren (II, 12, 13).

Auch im *Ammalato per immaginazione* bekunden die schlechten Ärzte eine niedrige, feile Gesinnung. Sie lassen sich von Aspasia, welche sie für ihre Pläne gewinnen will, Handgeld geben und verfahren nach Wunsch (IV, 7, 6), wiewohl sie feierlich versichern, die reine Menschenliebe, die Gebote der Freundschaft führten sie zu einem Kranken, der schon soviele andere Ärzte, darunter persönliche Gegner, zu Rat gezogen habe, bevor er sie habe rufen lassen. — Nicht Edelmut — Hoffnung auf Gewinn ist es, der sie ihren aus Konkurrenzneid entspringenden Hass überwinden lässt Dieser Brotneid findet sich bei

Goldoni und Nota viel stärker hervorgehoben als in Molières hierhergehörigen Lustspielen. Das ist auch leicht erklärlich. Zu Molières Zeiten umschlang die Ärzte noch ein gemeinsames Band, die Zugehörigkeit zur Fakultät; sie besassen Korpsgeist. Die Medizin war eine Art Geheimkunst, die von allen gleich ängstlich gehütet wurde, von der auch alle ingleicher Weise profitierten und die ihren Mann nährte. Sollte der Gewinn für alle wie für den einzelnen nicht geschmälert und gefährdet werden, durfte man niemand hinter die Koulissen gucken lassen und von den Satzungen nicht abweichen. Konkurrenzneid aber und gegenseitige Befehdung würde das ganze Gebäude mit seinen Segnungen für die Jünger Äskulaps ins Wanken bringen. Die Rivalität der Pariser Fakultät mit jener von Montpellier sowie die Anfeindung der freien, nicht dem Fakultätsverband angehörigen Ärzte entsprang wohl nicht so sehr dem Brotneid als vielmehr dem Ehrgeiz und der eifersüchtigen Wahrung der „allein richtigen" Tradition. Mit Goldoni befinden wir uns in einem anderen Land, in einer anderen Zeit. Ein Grund zur Zurückhaltung für den einzelnen Arzt besteht nicht mehr. Der Kampf um die Existenz hat auch hier mit aller Schärfe eingesetzt. Der Glaube an die ärztliche Kunst ist schon bedeutend erschüttert. Nur die menschliche Schwachheit treibt die Kranken immer wieder in ihre Arme (*La finta ammalata* II, 2). So gilt es denn, sich gegenseitig in der Gunst des Publikums den Rang abzulaufen. Aus diesem erbitterten Kampf entspringt der Hass der weniger Glücklichen gegen die Geschickten und Bevorzugten, der sich in Verleumdung und Ehrabschneidung, in der Herabminderung ihrer Verdienste, der Missbilligung ihrer Vorschriften zeigt. — Wie ein Nachhall aus den Zeiten Molières mutet die Feindschaft zwischen Apothekern und Chirurgen an, und die Missgunst, mit der letztere auf die internen Mediziner blicken. Nur war im 17. Jahrhundert in Frankreich der Wirkungskreis dieser verschiedenen medizinischen Zweige fest umgrenzt und abgestuft, ihr Ineinandergreifen durch strenge Vorschriften geregelt. — Mit den Agapitos, Tarquinios, Malfattis etc. sind wir in den Zeiten schrankenloser Konkurrenz, und ihre Zwistigkeiten gewinnen hierdurch eine andere Bedeutung (I, 2; II, 2, 4; III, 14). — Am grimmigsten ist die Feindschaft zwischen den weniger angesehenen Ärzten und ihren glücklicheren Konkurrenten; hier zwischen Merlino Malfatti und Buonatesta. Die letzteren sehen auf ihre Kollegen mit verächtlichem Lächeln herab. Buonatesta I, 8 (zu Pantalone) *I Medici non conoscono il male della figlia di questo Signore: povera Medicina! Lo conoscerò io.* — Von Dr. Onesti spricht er mit einem Gemisch von Mitleid und Verachtung. — Die unbedeutenden Ärzte dagegen suchen die in der Gunst des Publikums stehenden durch direkte Angriffe, üble Nachreden in der allgemeinen Achtung

herabzusetzen. *Non sono io di quelli*, so äussert sich Merlino dem Pantalone gegenüber, *che facciano maneggi per ottenere delle Cure, e che entrino, come si suol dire, per forza nelle case. Jo non fo negozj con gli Speziali per essere introdotto. Fo onestamente la professione mia, vado ove son chiamato u. s. w.*, und es folgt ein Lobeshymnus auf die eigene Tüchtigkeit.

Nur dann gehen sie zusammen, wenn für alle gleicher Nutzen zu erwarten ist, oder wenn es sich handelt, die Medizin vor den Eingriffen Unberufener zu schützen: *Tutte ciarlatanerie. Tutto quello, che non viene ordinato dal Medico, è veleno* (Buonatesta, über Lelios englische Tropfen III, 12), ein Ausspruch, der im Munde der Ärzte Molières immer und immer wiederkehrt. —

Noch schärfer tritt das feindliche Verhältnis mancher Ärzte im *Ammalato per immaginazione* hervor. Crisalidi beklagt sich bitter, dass man ihn bei so lang andauernder Krankheit von allen Ärzten zuletzt gerufen habe, jetzt müsse er die Ungeschicklichkeiten anderer wieder gut machen, denn seine Vorgänger in der Behandlung Alfonsos seien grösstenteils Ignoranten (III, 1, 3). Beim Verlassen des Hauses begegnet er den Dr. Castoreo, seinen Konkurrenten und wissenschaftlichen Gegner. *Si sono incontrati con occhio bieco, e salutati bruscamente* (III, 5). Castoreo macht gleichfalls Schwierigkeiten, den Patienten in Behandlung zu nehmen, da er Crisalidi aus dem Hause kommen sieht. *Jo rispetto tutti; ma detesto le sue perniciose teoriche. Guai a lui, se potessero esclamare tutti quelli che ha spediti all'altro mondo colla sua mala applicazione della dottrina Browniana!* (III, 6) . . . Also dieselben Vorwürfe, die sich Tomès und Desfonandrès im *Amour médecin* II, 4 machen, dieselbe scheele Missgunst, welche Malfatti gegenüber Buonatesta an den Tag legt. *Mi basta la sola ispezione Io . . . non ho praticanti, non ha allievi, non fo l'impostore, l'empirico . . .* Bei Einsicht der Rezepte Crisalidis ruft er entrüstet aus: *Oh iniquità, oh carneficina, oh strage degli uomini! . . . Una sola di simili ordinazioni basta a mandarlo all'altro mondo* (III, 6). Es ist dasselbe Verhältnis wie bei den Ärzten der *finta ammalata.* Keiner billigt die Vorschriften des anderen, jeder hat das Monopol der allein richtigen Heilmethode. Nur ist dort das Gebiet des Einzelnen noch abgegrenzter, die Abstufung der verschiedenen Gebiete schärfer durchgeführt. Vieles erinnert noch an die Zeiten Molières; so wenn Merlino Malfatti und Tarquinio sich etwas in die Hände arbeiten, der eine die Verordnungen des anderen ausführt (II, 2). Freilich ist der Erfolg oft ein negativer, und die Einigkeit von kurzer Dauer (III, 4 Schluss); immerhin aber nähert man jener Szene unwillkürlich den Versöhnungspakt, den Tomès und Desfonandrès im *Amour médecin* schliessen: Lässt du

mich mein Mittel im vorliegenden Fall anwenden, so lasse ich dich beim nächsten Patienten nach Belieben schalten (III, 1). Und umgekehrt findet sich, abgesehen von diesem Streit im Amour médicin, ein Fall, in dem jene Geringschätzung der Mitärzte mit der Verherrlichung der eigenen Verdienste gepaart ist: Toinette als berühmter, reisender Arzt mit seiner radikalen Verurteilung der Diagnose und Therapeutik Purgons, dem *ignorantus*, *ignoranta*, *ignorantum* (*Malade imaginaire* III, 10). Wiewohl es sich dabei nur um einen frechen Mummenschanz handelt, so entbehrt die Szene jedenfalls nicht eines reellen historischen Hintergrundes und Molière verfolgt hier so gut einen satirischen Zweck wie mit einem Médicin volant oder Médicin malgré lui.

Die letzterwähnte Eigentümlichkeit so mancher Ärzte, ihr Verdienst ins gehörige Licht zu rücken und sich durch allerlei Mätzchen beim Publikum in Achtung zu setzen, hat Nota besonders betont. Fasst man seine Einzelbeobachtungen in dieser Hinsicht zusammen, so ergibt sich bei ihm für diese Sorte von Ärzten (z. B. Castoreo und Crisalidi) folgendes Charakterbild. Zunächst darf der „berühmte“ Arzt sich nicht wegwerfen; er darf nicht gleich jedermann bereitwillig seine Dienste anbieten, sondern muss sich kostbar machen, seine Hilfe an Bedingungen knüpfen oder nur unter bestimmten Vorwänden, etwa der besonderen Freundschaft oder allgemeinen Menschenliebe, zusichern. Das Auftreten beim Krankenbesuch ist sicher und entschieden. Mit wichtiger Kennermiene und rascher Sicherheit wird eine „unfehlbare“ Diagnose gestellt. Die Krankheit wird als recht bedenklich bezeichnet; denn dann erstrahlt die Geschicklichkeit dessen, der sie so rasch erkennt und heilt, in um so hellerem Lichte. Besondere Wirkung erzielt der Arzt, wenn er möglichst viel lateinisch spricht, die Rezepte in dieser Sprache verfasst und die Krankheit immer bei dem gelehrten, beängstigend klingenden lateinischen oder griechischen Namen nennt. Erhöht wird der Eindruck der Gelehrsamkeit noch, wenn man medizinische Theorien erläutert, sich auf Autoritäten beruft oder gar Schüler in die Krankenstube mitbringt, um ihnen ein medizinisches Praktikum zu lesen. Durch Einwände des Kranken, durch unerwarteten Verlauf der Krankheit lässt sich der Arzt nicht irre machen — er hat immer eine Erklärung bereit; er hat immer Recht, der Kranke und sein Leiden immer Unrecht. — Natürlich wird der Patient durch ein solches Verfahren erst recht geängstigt und eingeschüchtert — und das soll er auch; denn dann ist er nur um so mehr in die Hände des Arztes gegeben. Wehe aber dem Zweifler oder gar dem Widersetzlichen! Schon im Keime müssen alle derartigen Anwandlungen erstickt werden: der Kranke wird eingeschüchtert durch furchtbare Drohungen, der Gesunde durch Grobheit zum Schweigen gebracht.

So geschickt auch die Züge dieses Bildes vom Dichter zusammengestellt und in seinem Lustspiel verwertet sind, Anspruch auf Neuheit kann er damit nicht erheben. Schon Molière und Goldoni haben den eitlen, unwissenden Arzt, der mehr auf die Erhaltung seines Ansehens und seinen Vorteil bedacht ist als auf das Wohl des Kranken, im Verkehr mit seinen Patienten ein ähnliches, zum Teil sogar dasselbe Verfahren einschlagen lassen wie Nota. Niemand bringt die allgemeinen Verhaltungsmassregeln gegenüber dem Publikum besser zum Ausdruck als Filerin im *Amour médecin* II, 1 in seiner Mahnung zur Einigkeit: *Puisque le ciel nous fait la grâce que, depuis tant de siècles on demeure infatué de nous, ne désabusons point les hommes avec nos cabales extravagantes, et profitons de leur sottises le plus doucement que nous pourrons* und . . . *le plus grand foible des hommes, c'est l'amour qu'ils ont pour la vie; et nous en profitons, nous autres, par notre pompeux galimatias, et savons prendre nos avantages de cette vénération que la peur de mourir leur donne pour notre métier. Conservons nous donc dans le degré d'estime où leur faiblesse nous a mis, et soyons de concert auprès des malades, pour nous attribuer les heureux succès de la maladie et rejeter sur la nature toutes les bévues de notre art.* — Das selbstbewusste Auftreten der Ärzte Molières, das eher etwas Würdiges und Bedächtiges, denn Gebieterisches oder Aufdringliches an sich hat, leitet sich demnach freilich aus einem entgegengesetzten Prinzip ab als dem, welchem Notas Ärzte unterworfen sind: dort ruhige Sicherheit im erhebenden Bewusstsein der Zugehörigkeit zur einigen, unfehlbaren Fakultät; hier erbitterter Konkurrenzkampf. So ganz lückenlos ist ja allerdings die Geschlossenheit der Ärzte zu Molières Zeiten auch nicht, wie wir oben sahen; doch dürften hier bei der Vergleichung eher die Zustände in Betracht kommen, wie sie Goldoni in seiner *Finta ammalata* schilderte, denn damals waren die Ärzte schon ganz auf sich selbst angewiesen und gezwungen, soviel aus sich zu machen, als sie konnten.

Buonatesta und Merlino Malfatti bemühen sich, dem Hilfe suchenden Pantalone in jeder Weise zu imponieren; (I, 8 bezw. II, 4) ersterer jedoch, ohne sich ihm gegenüber das Geringste zu vergeben; im Gegenteil: auf Pantalones Bitte, doch nach seiner Tochter zu sehen, meint Buonatesta wichtigtuend: *Ora non posso. Ho troppe visite.* — Und zum Beweis zieht er auf Pantalones weiteres Drängen sein Taschenbuch und zählt alle die vornehmen Patienten auf, die er an jenem Tag noch besuchen muss; er lässt dabei auch einfliessen, wie lange er überall bleibt und was er dafür bekommt. Natürlich erscheinen nun dem Pantalone die Dienste eines so berühmten Arztes besonders wertvoll, und er wird nicht hinter jenen vornehmen Kunden zurück-

bleiben wollen. — Diesen Zug scheint Nota nachgeahmt zu haben. Doktor Crisalidi wird eingeladen, Alfonso zu besuchen. *Non vorrei che mi facesse aspettare . . . Ho ancora quattro consulti, e trenta visite.* — Auch er sorgt dafür, dass man um seine angeblich vornehme und bedeutende Praxis weiss. Er verschreibt dem Kranken verschiedene Mittel; vom einen *le solite dosi che ho prescritte alla marchesa Corucci;* das andere *come ho prescritti al presidente Delvuoto;* vom dritten endlich *le solite dosi ordinate a madama Oziosi.* (*L'amm. p. im.* III, 1, 3).

Auch die erwähnte Promptheit im Feststellen einer Krankheit ist schon den Ärzten Molières und Goldonis eigen. Mit einer Bestimmtheit, die keinen Widerspruch zulässt, sagt Purgon seinem Patienten alle Phasen seiner Krankheit voraus, die er durchzumachen hat, wenn er sich seiner Behandlung entzieht. Buonatesta zählt dem erstaunten Pantalone alle Krankheitssymptome Rosauras auf. Aber er beruhigt ihn keineswegs mit der Versicherung, es handle sich hier nur um Hypochondrie, sondern mit Hilfe einiger sehr gelehrt klingender lateinischer Brocken weiss er in Pantalone den Glauben zu erwecken, dass die Krankheit seiner Tochter sehr seltsam und die Kunst des Arztes sehr gross sein muss, der sie gleich erkennt. *Se mia fia non varisse sta volta, non la varisse mai più.* (*Fint. amm.* I, 8.) — Das viele lateinisch Sprechen der Ärzte war von jeher eine Hauptzielscheibe für den Spott der Laien. Molière selbst benützt jede Gelegenheit, über das Küchenlatein, den medizinischen Jargon der Ärzte seinen Hohn auszugiessen: *Ils savent la plupart de fort belles humanités, savent parler en beau latin, savent nommer en grec toutes les maladies, les définir et les diviser . . . toute l'excellence de leur art consiste en un pompeux galimatias, en un spécieux babil qui vous donne des mots pour des raisons, et des promesses pour des effets* (Béralde im *Malade imag.* III, 3). Diese Behauptung findet sich in seinen Werken durch zahlreiche praktische Beispiele illustriert. Was aber damals noch allgemeiner Zunftgebrauch und mit dem Wesen des Arztes unzertrennlich verbunden war[1]), wurde später immer mehr ein bewusst angewandtes, wirksames Mittel des Einzelnen, dem Laien heilige Scheu einzuflössen oder seine Unwissenheit, mitunter auch den wahren Sachverhalt eines Falles dem Publikum gegenüber zu verschleiern. So erscheint es schon in Buonatestas Munde bei Goldoni (*Finta ammalata* I, 8; II, 11; III, 13ff.) und in diesem Sinne glaubt auch Nota des bekannten Charakterisierungsmittels nicht entbehren zu können (*Ammal. per immag.* III, 3, 6). —

1) Vgl. Raynauds Ausführungen in *Les Médecins au temps de Molière*, die teilweise bei Despois et Mesnard, *Œuvres de Molière* IX, 397 Anm. 2 wiedergegeben sind.

Auch andere Symptome dünkelhafter Scheingelehrsamkeit, welche Nota den Ärzten seines Ammalato verleiht, waren schon Molière und Goldoni bekannt und wurden von ihnen benützt. Wie die Ärzte der Molièreschen Lustspiele ihren Äusserungen besonderes Gewicht zu verleihen glaubten durch beständige Berufung auf Fachautoritäten wie Galienus, Hippokrates u. s. w. und kein Jota von den Vorschriften dieser Zunftheiligen abgehen wollten, so scheinen auch für Buonatesta die Griechen, speziell Hippokrates noch massgebend zu sein oder seinen Zwecken zu dienen (*Finta ammal.* II, 11, 12; III, 16); Crisalidi und Castoreo ihrerseits zitieren neben den antiken Koryphäen ihrer Kunst auch neuere Grössen (*Ammal. per immag.* III, 3, 6).

Für langatmige Erläuterungen von Heilmethoden, verworrene oder verständnislose Erklärungen fachwissenschaftlicher Theorien, wie sie bei Nota beide Ärzte zu geben suchen (III, 3 bezw. III, 7), lassen sich wiederum bei den obengenannten Autoren Beispiele finden; so bei Goldoni die ausführliche Besprechung von Rosauras Leiden in der *Finta ammalata* (II, 11), wo die betreffende Stelle zwar in den Mund des sonst so verständigen und bescheidenen Dr. Onesti gelegt, in ihrem weitschweifigen, geschraubten und mit Fachausdrücken gespickten Stil aber zweifellos satirisch gemeint ist. Aus Molières Lustspielen sei an die Auseinandersetzungen der Ärzte Macroton und Bahis im *Amour médecin* (II, 5) erinnert oder an die drastischen Erklärungen Sganarelles im *Médecin malgré lui* (II, 6); namentlich aber an die hochergötzliche, burleske Szene zwischen den Ärzten des Herrn v. Pourceaugnac und ihrem vermeintlich verrückten Patienten (*Mons. de Pourceaugnac* I, 11).

Der Einführung von Schülern ins Krankenzimmer, wie sie im *Ammal. per immag.* durch Crisalidi stattfindet (III, 3), geht nichts Ähnliches in Molières und Goldonis Lustspielen voraus; denn die Prüfung, welcher der junge Diafoirus von seinem Vater im *Malade imaginaire* im Beisein Argans unterworfen wird, ist durch die besonderen Umstände der dortigen Situation veranlasst. Allerdings berichtet Raynaud, dass auch zu Molières Zeiten die neugeprüften Medizinstudierenden (bacheliers) die „docteurs" auf ihren Krankenbesuchen begleiteten und bei Konsultationen die Verordnungen nach dem Diktat der Ärzte niederschrieben[1]), ganz wie dies im *Ammal. per immag.* III, 3 der Fall ist. Vermutlich herrschte aber diese Gepflogenheit auch zu Notas Zeit, und er mag wohl bestimmte Fälle seiner eigenen Umgebung im Auge gehabt haben.

Schliesslich ist auch jene Hartnäckigkeit der Ärzte Alfonsos, auf einer einmal gefassten Meinung stehen zu bleiben und sich weder durch Einspruch des Kranken noch durch tatsächliche Beweise vom Gegen-

1) Raynaud, l. c. p. 103.

teil davon abbringen zu lassen[1]), wie ein Nachhall einiger etwas derber aufgetragener Fälle bei Molière oder Goldoni, wo die Ärzte eine gleiche Sinnesart bekunden; z. B. eben jener Auftritt zwischen Argan und den beiden Diafoirus, wobei der ältere Diafoirus seine Diagnose als nahezu identisch mit Purgons völlig entgegengesetzten Ansichten und Vorschriften hinzustellen versteht (*Mal. Imag.* II, 6). — Monsieur Tomès im *Amour médecin* (II, 2) findet es unglaublich, weil wider alle Regeln der Kunst, dass der Kutscher, dessen Schicksal sich nach Hippokrates erst zwei bis drei Wochen nach Beginn der Krankheit entscheiden sollte, schon nach sechstägiger Behandlung gestorben ist. Buonatesta lässt sich nicht verblüffen, als Rosaura, welche einige Zeit lang Stummheit simuliert hatte, dem eilig herbeigeholten Dr. Onesti gegenüber ihre Sprache wiederfindet. *Cessato il parosismo si è fatta della natura una benigna crisi*; *quae in casu nostro vocatur subita morbi in melius mutatio . . . Cambiata l'indole del morbo, converrà passare a un altra provincia di remedj* (*Finta ammal.* III, 15). Weit entfernt, durch Rosauras schliessliche Enthüllungen beschämt zu sein, besteht er auf der Richtigkeit seiner Beobachtungen und Schlüsse: *Se vostra figlia è pazza, pazzi non siamo noi. Il polso non falla, il polso era intermittente, balzante, e sintomatico* etc. und er verlässt das Haus mit der Entrüstung des hochmütigen Ignoranten, der keinen Widerspruch duldet und keinen Zweifel an seiner Unfehlbarkeit aufkommen lässt — gerade wie Purgon, der dem ungehorsamen Argan die furchtbarsten Dinge prophezeit; und ebenso ungehalten ist Castoreo über Eugenias beständigen Widerspruch: *Signora, m' offendete. — Obbedienza cieca al medico, o non vi ha più scampo* u. a. m.

Wollte man nach direkten Vorbildern für die einzelnen Ärzte in Notas Lustspiel suchen, so müsste man sich wiederum mehr an Goldoni als an Molière halten; denn die beiden köstlichen Figuren der *Diafoirus* hat sich Nota zwar nicht entgehen lassen, hat sie aber nicht hier verwendet, sondern in den *Risoluzioni in amore*, wie später zu zeigen sein wird. — Dagegen steht Crisalidi offenbar in verwandtschaftlichen Beziehungen zu Buonatesta, während Castoreo den einen oder anderen Zug mit Merlino Malfatti gemein hat. — Alle jene Eigenschaften, die besonders den *impostore* kennzeichnen sind bei Nota auf *Crisalidi*, bei Goldoni auf *Buonatesta* übertragen: die anfängliche Zurückhaltung, das effektvolle Auftreten, die selbstbewusste Sicherheit in der Krankenbehandlung, das Hervorkehren grosser Gelehrsamkeit, das Prahlen mit vor-

1) *Amm. per immag.* III, 7 Crisalidi weist entschieden alle Einwände Alfonsos zurück. Die Mittel, die er dem Kranken verschreibt, hat dieser alle schon ohne Erfolg genommen. Tut nichts — *Quello che per se solo non giova, unito con altre medicine suol produrre maravigliosi effetti.*

nehmer Kundschaft, die Unverfrorenheit, wenn sie des Irrtums überführt sind. — *Castoreo*, das gleichwertige Seitenstück zu *Crisalidi*, ist der typische Vertreter der *ignoranti* und entspräche hierin dem Merlino Malfatti der Finta ammalata, der freilich dort als Arzt eine viel weniger bedeutende Rolle spielt als Castoreo. Wenigstens hat dieser mit ihm den verbissenen Neid der unbeachteten Ärzte auf die Grössen ihres Standes gemein. Mit scheinbarer Bescheidenheit hebt er seine Verdienste hervor, während er zugleich die Bedeutung des bevorzugten Kollegen herabzusetzen versucht[1]).

Schliesslich wäre hier auch noch der Platz, von den Vertretern der tüchtigen Ärzte zu sprechen, wie sie Goldoni und Nota in je einem Beispiel den impostori und ignoranti gegenübergestellt haben; Goldoni im *Dr. Onesti* der *Finta ammalata*, Nota im *Dr. Fulvidio* seines *Ammalato per immaginazione*. Dem Zweck ihrer Einführung entsprechend stellen beide in allem und jedem das Gegenstück ihrer unwürdigen Kollegen dar und weisen darum naturgemäss eine Reihe von gemeinsamen Eigenschaften auf; beide erkennen sogleich das wahre Wesen der Krankheit; beide erweisen sich als geschickte und taktvolle Seelenärzte, beide beklagen die Unwissenheit ihrer Kollegen, erklären sich gegen den Missbrauch mit Arzneien und warnen vor der unheilvollen suggestiven Kraft dieser Behandlungsweise; das Geld für solche Kuren sei hinausgeworfen. Im Gegensatz dazu vertreten sie den Grundsatz der Ehrlichkeit und Aufrichtigkeit dem Kranken gegenüber, auch auf die Gefahr hin verkannt zu werden; ja sie sind grossmütig genug, mit der Dankbarkeit des von seiner Einbildung geheilten Kranken als Honorar vorlieb zu nehmen. Da die Ähnlichkeit in den Rollen der beiden Ärzte sich auf diese allgemeinen Punkte beschränkt, braucht an eine bewusste Nachahmung durch Nota nicht gedacht zu werden, um so weniger, als die beiden Figuren in dramatisch-technischer Hinsicht gar nichts miteinander zu tun haben und eher trennende Momente aufweisen: Onesti hält sich in übertriebener Ängstlichkeit von einer Einmischung in Familienangelegenheiten fern und weist ein derartiges Ansinnen mit Entrüstung zurück; Fulvidio führt sich in nicht ganz einwandfreier Weise beim Kranken ein und hält in den beiden letzten Akten des Lustspiels die Fäden in seiner Hand.

Gleich Molière und Goldoni hat auch Nota das Thema seiner Satire noch von einem dritten Standpunkt aus beleuchtet, dem des „leidenden" Publikums. Mit ihnen teilt er die Laien ein in solche, welche rückhaltlos an die Kunst der Ärzte glauben, sich von ihr imponieren und täuschen lassen, und so ihre Opfer werden, und in solche, welche das

1) Die hier in Betracht kommenden Textstellen wurden schon bei einer früheren Gelegenheit nebeneinander gestellt. S. p. 68ff.

hohle Phrasentum, die Ohnmacht, das betrügerische Treiben der Heilkünstler durchschauen. — Die erstere Kategorie ist vor allem durch die verschiedenen Patienten vertreten: Argan ist der klassische Typus der Gattung; Alfonso tritt würdig in seine Fusstapfen[1]). — Ihnen reihen sich jene Personen an, welche zwar augenblicklich des ärztlichen Beistandes nicht bedürfen, aber infolge geistiger Beschränkheit die Nichtigkeit jener Wissenschaft nicht erkennen und voll staunender Verehrung zu ihr und ihren Jüngern aufblicken. *Maurilio* verkörpert diesen Schlag in Notas Lustspiel; er ist unverkennbar ein Geistesverwandter *Pantalones* aus der *Finta ammalata,* welcher seinerseits die Sganarelle, Géronte, Gorgibus etc., zu Ahnen hat, *un homme simple, grossier, qui se laisse étourdir de ton discours, pourvu que tu parles d'Hippocrate et de Galien, et que tu sois un peu effronté*[2]).

Zwar spielt Maurilio, Eugenias unfähiger Vater, eine ganz untergeordnete Rolle in der Maschinerie des Stückes; aber gleich Pantalone verkörpert er als Vertreter des dummgläubigen Publikums einen Teil der satirischen Tendenz, bildet dadurch eine in ihrer Naivität erheiternde Kontrastfigur zu seiner gewitzigten Umgebung und bringt so durch eine seiner Aufgabe entsprechende Handlungs- und Ausdrucksweise einen lustigen Ton in das Stück, der bei Nota besonders angenehm berührt.

Maurilio lässt sich in seiner Kurzsichtigkeit von Aspasia über den wahren Charakter von Alfonsos Zustand und Aspasias Absichten hinwegtäuschen, so dass er den jungen Mann für ernstlich krank hält; so sucht er auch seinerseits alles hintanzuhalten, was dessen Leiden verschlimmern könnte und arbeitet so in Verkennung der Sachlage Aspasia und ihren Helfern in die Hände, dem Interesse Alfonsos und seiner Tochter aber gerade entgegen. — So lässt sich ja auch Pantalone von seiner Tochter und deren Dienerin Colombina hinter das Licht führen; er hält sie für schwer krank und setzt alle Hebel in Bewegung, ihr Genesung zu verschaffen; nur schlägt er den verkehrten Weg ein und steht dem einzigen Heilmittel, der von Rosaura gewünschten Heirat, lange Zeit im Wege. — Ihre vollständige Urteilslosigkeit in medizinischen Dingen bekunden Maurilio wie Pantalone mitunter auf die gleiche Weise. — Je mehr ein Arzt nach dem oben angegebenen Rezept aus sich macht, um so mehr Vertrauen und Bewunderung ge-

1) Das Verhältnis der beiden „Kranken" zueinander wie zur Medizin wurde oben im einzelnen besprochen. — Die *Finta ammalata* gehört nicht hierher, wie dies schon der Titel und die Tatsache ihrer engen Beziehungen zur Lucinde des Amour médecin vermuten lassen.

2) Nach einer Stelle aus *Le Médecin volant*, 2. Szene (Despois et Mesnard, op. cit. I, 55).

niesst er bei ihnen. Pantalone erschöpft sich in Ausdrücken des Staunens über Buonatestas Weisheit: *Oh, che omo! Oh che gran virtuoso! — Oh bravo! Cara ela, la torna a dir* — nämlich die schönen lateinischen Ausdrücke, mit denen der Arzt um sich wirft — *Se mia fia no varisse sta volta, non la varisse mai più* (I, 8) u. s. w. Castoreo im *Ammalato per immaginazione* flösst Maurilio keinen geringeren Respekt ein. Mit ähnlichen Ausrufen bewundernder Anerkennung wie Pantalone begleitet auch Eugenias Vater die verworrenen Ausführungen des Pfuschers: *Una cura astenica? Bel nome! mi piace... Veramente ...! Per bacco!... Oh uomo sommo! ... Bravo medico! mi ha convinto.* — Kritiklos wie er ist, hindert ihn diese Bewunderung für Castoreo (II, 7, 8) nicht, dessen Gegner Crisalidi ebenso hoch einzuschätzen, obwohl des letzteren Methode jener Castoreos entgegengesetzt ist. Im Begriffe, den ihm noch unbekannten Rivalen Castoreos eine „bestia" zu heissen, hält er bei Nennung des Namens Crisalidi inne und bemerkt kleinlaut: *Non parlo più: è un uomo di gran vaglia* (*Amm. per immag.* III, 8). So lässt sich auch Pantalone durch seine Hochachtung für Buonatesta nicht abhalten, dessen kaum weniger arrogant auftretenden Kollegen Merlino Malfatti sein Lob zu spenden und ihn zur Besprechung einzuladen, obwohl dieser dem ersteren feindlich gesinnt zu sein scheint: *Cancaro! El xè un omo grando!* (II, 4). Auch für die Verständnislosigkeit, mit welcher Maurilio und Pantalone den Anordnungen der Ärzte gegenüberstehen, liessen sich aus beiden Stücken Beispiele anführen, welche dazu beitragen würden, die geistige Verwandtschaft jener beiden komischen Gestalten nachzuweisen; aber dieser Zweck ist wohl durch die obigen Ausführungen schon erreicht.

Vom Standpunkt des nicht unmittelbar beteiligten Publikums aus liesse sich der Vergleich des Ammalato per immaginazione namentlich mit Molière'schen Stücken noch weiter ausführen: Nota stellt wie Molière dem gläubigen Publikum ein skeptisches gegenüber, welches seinerseits wieder zerfällt in Personen, die aus der Gewissenlosigkeit und Ignoranz der Ärzte persönlichen Vorteil zu ziehen suchen und in solche, welche den Missständen energisch entgegentreten, um Unheil zu verhüten. Inwieweit hier im einzelnen eine freilich nur allgemeine Übereinstimmung zutage tritt, geht aus früheren Ausführungen hervor. —

Somit erweist sich Nota auch im satirischen Teil seines Lustspiels, der seine Entstehung vielleicht nicht ausschliesslich fremder Anregung verdankt, als ziemlich unselbständig. Dass es ihm nicht gelungen ist, in der Beleuchtung der geschilderten Zustände einen andern Standpunkt, andere allgemeine Formen zu finden, wird man ihm nicht verübeln. Erscheint ja doch bei ihm die ärztefeindliche Tendenz als Nebensache, in welcher er überdies durch die Übernahme anderer stoff-

licher Motive an bestimmte Formen gebunden war. Aber deshalb musste er sich noch nicht in den Einzelheiten der Ausführungen, den Charakterisierungsmitteln namentlich der Ärzte im allgemeinen wie im einzelnen Fall so eng an seine Vorgänger in der Behandlung desselben Themas, Molière und Goldoni, anschliessen, als dies tatsächlich geschehen ist. Speziell an Goldonis „*Finta ammalata*" erinnert Notas detaillierte Psychologie des eingebildeten, unwissenden Arztes; selbst die Persönlichkeiten seiner Ärzte Crisalidi und Castoreo mitsamt dem einfältigen Maurilio gehen unleugbar auf bestimmte Figuren in Goldonis Lustspiel (Buonatesta, Malfatti, Pantalone) zurück. Bei Goldoni wird auch zuerst das Molière noch unbekannte Motiv des Brotneides und Konkurrenzkampfes angeschlagen, das dann Nota mit übernommen hat; bei Goldoni auch wird zuerst den schlechten Ärzten ein tüchtiger gegenübergestellt, wie dies auch bei Nota geschieht. — In der Tonart jedoch, welche Nota seiner Satire zugrunde legt, weicht er insofern von seinen Vorgängern ab, als bei ihm sichtlich das Bemühen hervortritt, vorsichtig zu sein und es mit niemanden zu verderben. Molières Stück ist eine Anklage gegen alle Ärzte insgesamt und eine Verurteilung ihrer Kunst. Goldoni lässt den Unterschied zwischen guten und schlechten Ärzten gelten; aber einem Vertreter der ersteren Gattung stellt er drei der letzteren gegenüber; seine Satire ist nicht minder kräftig und erbarmungslos als jene Molières, wenn auch nicht so ehrlich gefühlt. Man weiss, dass dem Dichter nicht allzuviel daran lag, wie sein Stück in den beteiligten Kreisen aufgenommen wurde. Nota lässt die meisten Ärzte als tüchtig gelten, betont das wiederholt mit einer gewissen Ängstlichkeit und führt die beiden schlechten Ärzte nur als seltene Ausnahmen an, denen er in Fulvidio ein glänzendes Gegenstück gegenüberstellt.

Lediglich vom Standpunkt der Tendenz aus betrachtet und mit Molières *Malade imaginaire* verglichen, wäre der *Ammalato per immaginazione* nur eine verwässerte Wiedergabe desselben Stoffes nach Rezepten des französischen und namentlich auch des italienischen Meisters. Aber auch in der Gesamtkomposition, in der Verwendung der gleichen Hauptmotive, in manchen Einzelheiten des dramatischen Aufbaus, in der Einführung und Ausgestaltung der wichtigeren Charaktere lässt sich manchmal selbst bis ins kleine die Anlehnung an Molières letztes Lustspiel deutlich erkennen. Zum Teil allerdings hat Nota mit dem Stoffe und seiner Anordnung nicht unbedeutende Veränderungen vorgenommen. Die Natur dieser Abweichungen, der ernste Ton, der über dem ganzen Stück liegt und selbst im satirischen Teil kaum weicht, gereichen der Wirkung des Lustspiels nicht zum Vorteil und weisen es mit seinem unerträglichen Schlussakt

in das Gebiet der moralisierenden Familienstücke. In dieser Hinsicht allerdings hat der *Ammalato per immaginazione* mit dem *Malade imaginaire* gar nichts zu tun.

Le Risoluzioni in Amore von A. Nota im Vergleich zu Le Dépit amoureux von Molière und Gl'Innamorati von Goldoni.

Schon den Zeitgenossen Notas hatte sich beim Lesen und Anhören der *Risoluzioni in amore* die Erinnerung an zwei bekannte Lustspiele der beiden Meister der Komödie aufgedrängt. So schreibt nach der ersten Aufführung der Risoluzioni in Genua[1]) ein Zuschauer an den Direktor der *Biblioteca italiana*: *Benchè in simili argomenti dopo il Dépit amoureux del Moliere e Gl' innamorati del Goldoni sia quasi impossibile il dir cose nuove per la gran ragione che „haec omnia in amore insunt", nondimeno ... il Nota ha in molte scene superata questa difficoltà*[2]). Nota selbst macht in der Vorrede zu seinem Lustspiel[3]). auf diese früheren Bearbeitungen desselben Stoffes aufmerksam und fügt ihnen noch die Zelinde von Goldoni hinzu[4]). Dann fährt er fort: *„Il perchè a me pure cadde in pensiero di tentar le mie forze nello stesso argomento, collocando i miei due amanti in condizioni diverse da quelle immaginate da' citati due maestri; acciò ne venissero casi dissimili, benchè prodotti dalle stesse cagioni; e scrissi le Risoluzioni in amore"*.

Er will also nur die Idee seines Lustspiels jenen älteren Bearbeitungen zu verdanken haben, nimmt aber für die Ausführung des Grundgedankens — *le gelosie, i sospetti, le guerre e le paci di due persone prese sinceramente di scambievole affetto* — Selbständigkeit in Anspruch.

Doch schon zwei Jahre später sah sich Salfi genötigt, hinsichtlich der Originalität dieses Lustspiels ein Zugeständnis zu machen. Er schreibt: *Ma più che in altra commedia, nelle Risoluzioni in amore par che l' autore abbia tolto ad imprestito dal Dépit amoureux del Moliere, e dagl' Innamorati del Goldoni non pure il soggetto che vari incidenti*[5]). Hieran knüpft er die schon früher erwähnte Entschuldigung, dass ein Schriftsteller das Recht zu solchen Nachahmungen habe, wenn diese Anlass zu geistreicher Neugestaltung desselben Stoffes gebe.

1) Am 31. Januar 1820 von der Gesellschaft Granari.

2) Der Brief datiert vom 4. Febr. 1820 und ist abgedruckt in Bd. XXI der *Bibl. ital.* p. 100 als Fussnote.

3) Eigentlich eine Widmung; s. *Commedie v. Salfi* I, 189 ff.

4) Eine Art Trilogie, in welcher die Schicksale von Zelinda und Lindoro geschildert werden: *Gli amori di Zelinda e Lindoro. — Le gelosie di Lindoro. Le inquietudini di Zelinda.*

5) *Saggio stor.-crit.* p. CIII.

Inwieweit Salfi diese Entschuldigung für seinen Autor in Anspruch nehmen darf, soll in den folgenden Ausführungen untersucht werden. Der Besprechung von Notas Lustspiel selbst möge jedoch eine Erörterung über das Verhältnis seiner beiden mehrfach erwähnten Vorlagen vorausgehen[1]).

A. Molières Dépit amoureux und Goldonis Gl' innamorati.

Molière hat den reizenden Gedanken des Horazischen *Donec gratus eram tibi* in mehreren seiner Lustspiele verwertet[2]). Nirgends aber hat er dem dankbaren Stoff liebevollere Aufmerksamkeit zugewandt als in jenem Teil seines *Dépit amoureux*, der diesem Werk den Titel gegeben hat und sich „dem Besten, was Molière geschrieben, würdig an die Seite reiht."

Wiewohl diese Szenen nur als Episode ins Ganze eingefügt sind, so sind sie doch vom Rest des Lustspiels so unabhängig und in sich abgeschlossen, dass man sie als ein Stück für sich betrachten und alle Momente einer dramatischen Handlung daran wahrnehmen kann. Eine Analyse möge das Gesagte veranschaulichen.

Die ersten Szenen des ersten Auftritts bilden die Vorbereitung. *Eraste* schüttet seinem Diener *Gros-René* gegenüber sein Herz aus: In *Lucile* verliebt, glaubt er sich trotz wiederholter Liebesbeweise seitens seiner Angebeteten von ihr hintergangen; die Ruhe und Heiterkeit seines Nebenbuhlers *Valère* beunruhigen ihn. Weniger dem Zureden seines Dieners, der selbst Luciles Zofe *Marinette* gern sieht, als einer Liebesbotschaft Luciles gelingt es, alle seine Eifersuchtsgedanken zu zerstreuen (Sz. 2). — Er triumphiert über Valère; aber dessen unerschütterliche Ruhe und Ironie flössen ihm von neuem Verdacht ein (Sz. 3), der ihm zur Gewissheit wird, als Valères Diener *Mascarille* sich das erlogene Geständnis entlocken lässt, Lucile sei heimlich mit Valère verlobt und begünstige Eraste nur zum Schein (Sz. 4). Dieses neue, die Handlung belebende Moment erfährt eine weitere Steigerung, als der Eifersüchtige zornentbrannt einen zweiten Brief, den Lucile durch Marinette sendet, zerreisst und der Treulosen wissen lässt, dass er ein für allemal auf ihre Gunst verzichte. Auch Gros-René, ein treuer Diener seines Herrn, kündet Marinette seine Liebe (Sz. 5). Über Erastes unerklärliches Benehmen empört, beschliesst Lucile in der ersten Auf-

1) Folgende Ausgaben wurden bei der Vergleichung benützt: Despois et Mesnard, *Œuvres de Molière*, I (Paris, 1873), II (1886). — *Commedie di C. Goldoni, Venezia, Pasquale*, 1761, II. — *Commedie di A. Nota, Paris, Baudry*, 1829, I.

2) So im *Médecin malgré lui* I, 3; im *Tartuffe* II, 4; im *Bourgeois gentilhomme* III, 8—10.

regung, sich zu rächen, indem sie nun wirklich ihre Liebe auf Valère überträgt (II, 3). Doch verzichtet sie im Gefühl ihrer Schwachheit wieder auf diesen Gedanken, schwört aber, Eraste kalt abzuweisen, sollte er je wieder reuig kommen, und fordert die gleichfalls entrüstete Marinette auf, sie in der energischen Durchführung dieses Vorsatzes zu unterstützen (II, 4). Tatsächlich weist sie auch einen Annäherungsversuch des Eraste, der seine übereilte Heftigkeit bereut hat, schnöde zurück.

Diese Haltung Luciles spitzt die Verhältnisse aufs äusserste zu, und der endgültige Bruch scheint unausbleiblich; denn tief gekränkt will jetzt auch Eraste von der lieblosen Lucile nichts mehr wissen. Er beschliesst, seine Liebe einer anderen zuzuwenden, während Gros-René seinen Herrn durch drastische Schimpfreden auf die Weiber überhaupt sekundiert (IV, 2). Aber in einem Lustspiel kann es zu keiner Katastrophe kommen; im entscheidenden Augenblick zeigt sich ein Ausblick auf befriedigende Lösung. — Hier ist es eine zufällige Begegnung der Liebenden, welche eine Verständigung durch persönliche Aussprache hoffen lässt. Zwar kommt es zunächst zu einer heftigen Auseinandersetzung, die reich ist an gegenseitigen Vorwürfen und Beteuerungen, lieber sterben, als sich versöhnen zu wollen. Man schreitet zur Rückgabe der Geschenke, die man sich einst verehrt; Liebesbriefe werden hohnlachend verlesen und zerrissen. Da es nun aber wirklich zum Scheiden kommen soll, zögern sie, die ihre Heftigkeit schon längst bereut haben. Ein einlenkendes Wort Erastes, eine ermutigende Antwort Luciles: der Anfang zur Versöhnung ist gemacht, die sich denn auch bald in befriedigendster Weise vollzieht (IV, 3). — Empört über ihrer Herrschaft Schwachheit wollen Marinette und Gros-René erst nichts vom Friedensschluss wissen. Auch sie tauschen ihre Erinnerungen aus. Aber sie können den Ernst nicht bewahren, sie lachen, und im Nu sind auch sie versöhnt (IV, 4).

Im Gegensatz zu Molière hält Goldoni die Idee des Liebeszwistes für ergiebig genug, um sie zu einem dreiaktigen Lustspiel, betitelt *Gl' innamorati*, zu verarbeiten. Zunächst scheint nichts für eine Beeinflussung Goldonis durch Molière zu sprechen. — Die beiden Stellen, an denen sich Goldoni selbst über die Entstehung seines Stückes ausspricht, geben keinen Anhaltspunkt für eine solche Vermutung[1]). Er will die übertriebene, unvernünftige Liebesleidenschaft lächerlich machen, die um geringfügiger Dinge willen von einem Extrem ins andere falle, und der man namentlich in Italien so häufig begegne. Die Anregung zu seiner Komödie will er durch solch stürmische Streit- und Liebesszenen

1) Einmal in der Vorrede zum Stück; dann in seinen *Mémoires*, Paris 1787, Bd. II, Kap. 41, p. 324f.

erhalten haben, wie er sie schildert, und von denen er selbst Augenzeuge gewesen sei, wenn nicht noch mehr, wie er durchblicken lässt[1]). [Er will getreu nach der Wirklichkeit geschildert haben.] Von einer Anregung durch literarische Vorbilder lesen wir nichts.

Im Personenverzeichnis finden sich nun wohl dieselben Hauptfiguren: die beiden Liebenden, deren Diener und die Nebenbuhler. Aber ein kurzer Blick ins Stück selbst zeigt, dass die verschiedenen Rollengebiete zum Teil ganz verschoben und auch sonst beträchtliche Veränderungen mit dem Stoffe vorgenommen worden sind. Zwar legt auch Goldoni das Hauptgewicht auf das psychologische Moment, auf die Schilderung der sich folgenden und auslösenden Gefühle, ihren Ursachen und Wechselwirkungen; doch musste er immerhin mit Rücksicht auf die Verwertung des Stoffes zu einem dreiaktigen Lustspiel der Handlung neue Nahrung geben durch Erweiterung und Hinzufügung einiger Motive.

Der erste Akt wird, wie bei Molière durch einen Dialog eröffnet, der den Zuschauer in die Verhältnisse einweiht und namentlich einen Einblick in die Beziehungen der Liebenden gewährt. — Statt aber der Verliebten (*Eugenia*) nur gelinde Zweifel in die Treue ihres Anbeters (*Fulgenzio*) in den Mund zu legen, wie dies Molière bei Eraste tut, und die Verwicklung allmählich vor unseren Augen entstehen zu lassen, führt uns Goldoni mitten in die Verwicklung hinein: schon in der ersten Szene setzt er einen tüchtigen Streit zwischen den Verliebten voraus, welcher der Schlichtung harrt. Motiv der Entzweiung ist natürlich auch hier die Eifersucht, und zwar der Eugenia auf Fulgenzios Schwägerin *Clorinda*, die eben Strohwitwe ist und von ihrem Gatten der Obhut seines Bruders Fulgenzio anvertraut worden war. Ähnlich wie bei Molière wird auch hier die Verliebte (dort der Verliebte) teils durch Zureden ihrer Schwester *Flamminia* (den Eraste tröstet Gros-René), teils durch einen versöhnlichen, herzlichen Brief des Geliebten besänftigt und in freudige Stimmung versetzt (Sz. 2). Dann folgen neuerdings Zweifel, die sich zu bestätigen scheinen, und statt des geplanten Liebesbriefes erfolgt eine runde Absage an Fulgenzio (Sz. 3 und 4).

An dieser Stelle erweitert nun Goldoni gegenüber Molière: er flicht eine Intrige ein, wenn man sie so nennen kann, die einzige des Stückes, die sich aber bis zum Schluss hindurchzieht. Er lässt einen Fremden auftreten, den Grafen *Roberto*, welcher sich für Eugenia interessiert. Aus Trotz über Fulgenzios vermeintlich treuloses Benehmen kokettiert Eugenia mit ihm (Sz. 5, 6). Unterdessen kommt Fulgenzio, der im ersten

1) ... *Ne ho veduto degli esempj cogli occhi miei, e se non mi vergognassi, direi da chi li ho veduti.* (Vorrede.)

Zorn mit Eugenia brechen will (Sz. 8) in versöhnlicher Stimmung zu ihr (Sz. 9). Durch Eugenias schnippisches Wesen wird er abermals gereizt; ein heftiger Streit ist die Folge, der schliesslich wieder in Versöhnung übergeht, zum Schluss der Szene aber neuerdings ausbricht (Sz. 11). Von seiner Beilegung erfährt man gleich zu Anfang des zweiten Aktes.

In rein dramatischer Hinsicht kann man also hier eine unverkennbare Ähnlichkeit der *Innamorati* mit dem *Dépit amoureux* feststellen, von welchem sie sich nur unterscheiden durch die weniger vage Exposition, die Andeutung einer im ferneren Verlauf sich entwickelnden Intrige, die das Interesse für den nächsten Akt erwecken soll, das Motiv zum Streit und die Vereitlung der Versöhnung, welche gleichfalls auf den kommenden Aufzug hinweisst. Alle diese Erweiterungen erklären sich teils durch die breitere Anlage des Lustspiels bei Goldoni, teils durch die verschiedene Auffassung der Charaktere. Für die Einleitung der Intrige übrigens, d. h. den Einfall Eugenias, aus Trotz gegen Fulgenzio mit einem anderen zu kokettieren, lässt sich auch bei Molière ein Seitenstück finden. Eraste macht (IV, 2) seinem Unmut über Lucile unter anderem in der Drohung Luft, auch ihre Eifersucht zu erregen (*Dép. am.* v. 1239 ff.):

Pour moi, sur toute chose, un mépris me surprend;
Et pour punir le sien par un autre aussi grand,
Je veux mettre en mon cœur une nouvelle flamme.

Inwieweit gerade hier vielleicht auch Luciles geplante Rache vorbildlich gewirkt haben mag, soll später erörtert werden.

Mit Rücksicht auf das ganze Stück betrachtet erscheint der erste Akt als eine Art Vorspiel, eine Exposition im grossen, welche einen deutlichen Begriff von Charakter und gegenseitigem Verhältnis der Verliebten gibt, aber doch dramatisch ziemlich in sich abgeschlossen ist oder sein könnte. Übrigens ist der zweite Aufzug im Grunde nur eine Wiederholung des ersten mit schärferer Betonung der dramatischen Momente: die Motive zum Streit erscheinen begründeter, die Streitszenen sind heftiger, die Versöhnung geht zäher vor sich als im ersten Akt. Die erste Szene, ein Dialog zwischen Eugenias Schwester und Fulgenzios Freund, soll wiederum aufklären über den Stand der Liebeshändel, die momentan abermals dem Stadium der Versöhnung sich zuneigen. Nun fängt auch schon die erwähnte „Intrige" zu wirken an, zunächst freilich noch ohne Eugenias Zutun. Der fremde Graf hat ihr einen Heiratsantrag gemacht; zwar wird er entschieden abgewiesen (Sz. 6), aber Fulgenzio findet Roberto bei einem Besuche in Eugenias Gesellschaft (Sz. 8), und das genügt, um auch seinerseits die Flammen der Eifersucht zu entfachen und einen heftigen Streit herbeizuführen. Auch

diesmal scheint derselbe in Versöhnung auszuklingen (Sz. 13) — scheint; denn die letzten Szenen des zweiten Aufzuges bringen neuerdings eine Entzweiung der Verliebten, die wiederum Eugenias Eifersucht auf Fulgenzios Schwägerin zur Ursache hat (Sz. 14) — genau derselbe Aktschluss wie im ersten Aufzug. — Im dritten Akt wieder dasselbe Spiel: Dialog, der über den augenblicklichen Stand der Dinge orientiert (Gespräch der Diener; Sz. 1); gespannte Stimmung, Versöhnungsversuch, Streit — diesmal nun folgt auf letzteren die Aussöhnung nicht unmittelbar, die Liebenden scheinen im Gegenteil endgültig brechen zu wollen. Eugenia geht sogar soweit, in ihrem Trotz Graf Robertos Heiratsantrag anzunehmen: wir stehen an jenem Punkt des Lustspiels, wo die Verwicklung am grössten erscheint, und von welchem aus das Stück leicht ins Tragische hinübergeführt werden kann. Denn da Fulgenzio hinzukommt, so führt der Eindruck, den die Erzählung vom Vorgefallenen auf ihn macht, beinahe zu einer Katastrophe. Doch zu einer solchen soll und darf es ja nie kommen. Hier sorgt eine Ohnmacht Eugenias für die Abkühlung des tobenden Fulgenzio, der grossmütige Verzicht des Grafen auf Eugenias Hand für die glückliche Vereinigung der Verliebten. Die Dienerrollen und ihre das Verhältnis ihrer Herren so hübsch parodierende Liebe hat Goldoni fast ganz aufgegeben; denn *Lisetta* und *Tognino* können unmöglich Gros-René und Marinette verglichen werden, wie denn überhaupt eine blosse Gegenüberstellung des Personenstandes beider Stücke zwecklos wäre aus den oben angeführten Gründen[1]).

Goldoni, der gleich Molière seine Sorgfalt mehr seinen übrigens teilweise verschieden aufgefassten Charakteren und der Schilderung vom Stimmungen zuwendet, ist somit in technischer Beziehung naturgemäss ziemlich selbständig vorgegangen. Immerhin hat er das Fundament des Dramas dem französischen Dichter entlehnt und in seinem ersten Akt ausgiebig verwertet. —

Inwieweit dieses Urteil auch für Einzelheiten der Ausarbeitung zutreffend ist, mag in folgendem ausgeführt werden.

Rechnet man Stimmung und Tatsachen, welche bei Beginn der Innamorati vorausgesetzt sind, ab (z. B. Streit am Abend vorher, Veranlassung zu Fulgenzios Brief etc.), so entspricht der erste Akt zum grossen Teil dem Verlauf der Handlung bei Molière. Beide Autoren führen uns mit der ersten Szene in medias res, indem sie uns durch ein

1) Natürlich wurden bei der Vergleichung die Szenen zwischen *Fabrizio* und *Succianespole* ganz unberücksichtigt gelassen, da sie ja in keiner Weise mit der Handlung zusammenhängen, sondern nur gleich den Figuren der *commedia dell' arte*, als eine Art Konzession zur Belustigung des Publikums dienen sollen.

Gespräch zwischen dem Verliebten und seinem Vertrauten vom Stand der Dinge unterrichten: Eraste liebt Lucile, Eugenia den Fulgenzio; wie Eraste wird auch Eugenia von grundloser Eifersucht gequält; wie Gros-René bemüht sich auch Flamminia vergebens, dieser Eifersucht durch vernünftiges Zureden den Boden zu entziehen. *Dépit amoureux* I, 1 v. 19.

Gros-René: *Lucile, à mon avis, vous montre assez d'amour:*
Elle vous voit, vous parle à toute heure du jour; ...

Gl' innam. I, Flamminia: *Egli* (scil. Fulgenzio) *è innamorato di voi perdutamente; si vede, si conosce che spasima, che vi adora ...*

In beiden Fällen wird dieses Gespräch unterbrochen durch den von der Dienerin (bezw. vom Diener) überbrachten zärtlichen Brief der (oder des) Geliebten, der alle Zweifel zerstreut und Freude hervorruft. So wenig Eraste seinen Argwohn ganz unterdrücken kann und sich durch listiges Ausfragen Mascarilles, des Bedienten seines Nebenbuhlers, Gewissheit in seinen Zweifeln zu verschaffen sucht, so wenig kann sich Eugenia beim Brief ihres Fulgenzio beruhigen; sie muss die schöne Gelegenheit benützen um Tognino, den Bedienten aus Clorindas Haus, ein wenig über deren mutmassliche Beziehungen zu Fulgenzio ausholen, und zwar so, dass der Gefragte die Absicht nicht merkt — also auch List. Wie es aber dem Mascarille allmählich nicht mehr ganz geheuer ist bei der peinlichen Inquisition und er schliesslich ausruft: *Je ne dis rien, de peur de mal parler* (I, 4 v. 281), so schöpft auch der anfänglich harmlose Tognino Verdacht *(Se parlo, non vorrei far male* I, 3). Wenn nun auch das Ergebnis der Unterredung in beiden Fällen nicht das gleiche ist und Eraste vielmehr Grund zur Eifersucht hat als Eugenia, so ist doch die Wirkung dieselbe; heftigste Eifersucht und massloser Zorn, der sich bei Eraste wie bei Eugenia in gleicher Weise äussert. Eraste zerreisst den zweiten Brief Luciles und schickt Marinette zurück mit den Worten (I, 5 v. 326 ff.):

Va, sors de ma présence, et dis à ta maîtresse
Qu'avecque ses écrits elle me laisse en paix,
Et que voilà l'état, infâme, que j'en fais.

Eugenia zerreisst den freundlichen Brief, den Flamminia in ihrer Schwester Namen als Antwort auf Fulgenzios Zeilen geschrieben hat und entlässt Tognino mit dem Auftrag (I, 4): *Dite al vostro Padrone che mia Sorella Flamminia in nome mio gli ha scritto una bella lettera, e che io medesima, colle mie mani l'ho lacerata.* In beiden Stücken hat diese kränkende Handlungsweise auf die Beleidigten natürlich dieselbe Wirkung: Wie Lucile wird auch Fulgenzio bei der Kunde von Eugenias unerklärlichem Benehmen von Schmerz und Zorn erfasst und nimmt sich fest vor, gänzlich mit Eugenia zu brechen. (Wir erfahren dies

alles nur aus Ridolfos Mund; da Fulgenzio nicht den Mut hat, seinen Entschluss der Eugenia selbst mitzuteilen, hat er seinen Freund mit der Eröffnung seiner Absicht beauftragt. I, 8.) Von hier an weichen die beiden Stücke gänzlich voneinander ab. Während Lucile und Eraste auf ihrem Trotz beharren, und aus diesem Verhältnis heraus sich die bekannte Streit- und Versöhnungsszene entwickelt, bereut Fulgenzio seinen Entschluss wieder und begegnet Eugenia mit Liebe und Nachsicht. Aus dieser Verschiedenheit der Anlage und der Charaktere erklärt sich auch der von Molière durchaus verschiedene Ton der Streit- und Versöhnungsszenen. Wenn hier oder dort ein Gedanke an eine Wendung aus dem Dépit amoureux erinnert, so ist das wohl mehr in der Natur des Stoffes gelegen, *quia haec omnia in amore insunt*, als bewusste Nachahmung. So z. B. erinnert zu Anfang der Szene 13 (Akt II) die Stimmung der zürnenden Verliebten, ihr Trotz, an den Ton, den Eraste und Lucile im Dépit amoureux IV, 3 anschlagen. Lieber will Eraste sich den Tod geben, als sich mit Lucile aussöhnen (v. 1321 f; 1328); lieber will Eugenia sich mit einem Stein am Hals ins Wasser stürzen, als dem Fulgenzio entgegenkommen. Zwar meint Eraste v. 1307 ff:

Peut être qu'après tout j'aurai, quoiqu'outragé,
Assez de peine encore à m'en voir dégagé:
Possible que, malgré la cure qu'elle essaie,
Mon âme saignera longtemps de cette plaie . . .
Mais enfin il n'importe . . .

Denselben Gedanken spricht Fulgenzio aus (II, 13): *Pènerò un poco, ma lo supererò questo indegnissimo Amore* — Auch in der folgenden Versicherung erinnert ein Ausspruch der von Zärtlichkeit überströmenden Eugenia an ein Wort Erastes. — *Troverete un'amante di me più amabile, più ricca, più meritovole, ma non più tenera, nè più fedele . . .*

Eraste (v. 1371 ff.): *. . . cherchez partout, vous n'en aurez jamais*
De si passionné pour vous, je vous promets.
. . . personne, après moi, quoiqu'on vous fasse entendre,
N'aura jamais pour vous de passion si tendre.

Die Szenen, in welchen Eugenia dem Fulgenzio die Türe weist und dem Zögernden, der sie nur ungerne verlässt, aber immer pathetisch *andiamo, andiamo* ausruft, zum Gehen auffordert mit der Bitte, sie doch nicht mehr weiter zu belästigen, rufen Luciles schnippische Worte ins Gedächtnis, mit denen sie Erastes im Grunde nicht ernst gemeinten Entschluss bereitwilligst annimmt und billigt. Wie Eraste auf ein begütigendes Wort Luciles förmlich wartet und nur darum seinen Entschluss so oft wiederholt, so meint auch Fulgenzio, Eugenia müsse einlenken und ihn zurückhalten (III, 5, 6, 7).

Ähnlichkeit, wenn auch entfernte, haben Fulgenzios Gefühle, nachdem er von Eugenias Racheakt erfahren hat, mit dem Zornesausbruch des Eraste, dessen Annäherungsversuche an Lucile zurückgewiesen wurden (IV, 2). Die Vorwürfe der beiden gekränkten Liebhaber sind recht ähnlich; namentlich sind sie aufgebracht, dass man sie um einer Kleinigkeit willen aufgebe: *Abbandonarmi per così poco!* äussert Fulgenzio schmollend zu Eugenia (III, 13). Eraste (*Dép. am.* IV, 2, v. 1217):

Ha! sans doute, un amour a peu de violence,
Qu'est capable d'éteindre une si faible offense; . . .

Im Gespräch mit Lucile (IV, 3) kehrt dieser Gedanke noch öfter wieder. Inwieweit Goldoni den von Molière schon angedeuteten Gedanken: Rache der Gekränkten durch Begünstigung eines anderen — verwertet hat, wurde schon oben besprochen. Aber nicht allein Erastes Stimmung kommt hier in Betracht; mehr noch werden wir an Luciles Ausruf und Vorhaben erinnert (*Dép. am.* II, 9 v. 541ff.):

C'en est fait: c'est ainsi que je puis me venger;
Et si cette action a de quoi l'affliger,
C'est toute la douceur que mon cœur s'y propose . . .

Dann kündet sie ihre Absicht an, Erastes Nebenbuhler Valère zu begünstigen. Eugenia (Gl'innam. III, 9): (*Ah, una vendetta sarebbe pure opportuna*) . . . (*Quand'è fatta, è fatta. Può essere che quell'ingrato frema, e si disperi, e si penta, quando mi avrà perduta*).

Dies dürften so ziemlich die hervortretendsten Berührungspunkte zwischen den beiden Lustspielen sein. Wenn auch auf Grund dieser Feststellungen die Behauptung nicht zu gewagt ist, Goldoni habe bei Abfassung seiner Komödie das Molièresche Lustspiel vor Augen gehabt und diese oder jene Idee mehr oder weniger bewusst in sein Stück herübergenommen, so hiesse es doch viel zu weit gehen, wollte man von einer Nachahmung sprechen. —

Die ganze Atmosphäre des Goldonischen Lustspiels ist grundverschieden von dem Geiste anmutiger Komik, welcher Molières *Dépit amoureux* durchweht. Das Komische des letzteren Stückes hat einen ganz anderen und näherliegenden Grund, als es bei Goldoni der Fall ist. Bei diesem beruht die komische Wirkung auf dem Gegensatz zwischen der Nichtigkeit und Grundlosigkeit der Eifersucht und der masslosen Leidenschaftlichkeit der Verliebten, sowie auf dem fortwährenden Übergang von Liebe zu Zorn, von einem Extrem ins andre[1]);

1) S. Goldonis Vorrede zum Stück: *Per maggiormente spiegare il carattere de' veri amanti affascinati della passione, convien che sieno leggieri, fantastici e quasi irragionevoli i motivi de' gelosi sospetti e ciò per rendere vieppiù ridicola una debolezza che inquieta il Mondo* . . . (*Pasqualé*, Ven. 1761, II, 245).

bei Molière dagegen ist die Basis des Komischen innerlicher, psychologisch tiefer. Hier handelt es sich um den Kontrast zwischen dem äusserlich zur Schau getragenen Trotz und der fortdauernden inneren Sympathie und Liebe, und um den Kampf zwischen diesen beiden Gefühlen, welche den Beteiligten selbst nicht klar zum Bewusstsein kommen; daher Molières Schilderung des Trotzes und des allmählichen Übergangs zur Versöhnung viel feiner, von ruhiger Heiterkeit durchdrungen ist. Dazu kommt, dass Goldoni sich nicht wie Molière damit begnügt, nur die Stimmungen der Verliebten in allgemein menschlicher Weise, ohne Rücksicht auf individuelles Temperament und Charakter zu schildern, sondern in seinem Bestreben, allgemeine Typen der Molière'schen Komik zu nuancieren und auf bestimmte Fälle anzuwenden, auch hier der allgemeinen psychologischen Schilderung bestimmte, ausgesprochene Charaktere zugrunde legt[1]), echt italienische Temperamente[2]). Gerade deshalb aber muten uns seine Personen und ihre Gefühlsäusserungen viel fremder und unsympathischer an als jene des Dépit amoureux; das hat ja Goldoni selbst schon gefühlt[3]). Auch die Breite der Schilderungen, die vielen Wiederholungen und Variationen des Themas stechen nicht eben vorteilhaft von der knappen und doch erschöpfenden Ausführung des Grundgedankens bei Molière ab, dessen Lustspiel die moralisierende Tendenz der Innamorati, die namentlich durch die schliessliche unwahrscheinliche Besserung Eugenias zum Ausdruck kommt, ebenso fremd ist, wie der leichte Schimmer von Rührseligkeit, welcher sich über manche Szenen im Stücke Goldonis legt.

Trotz dieser Mängel, oder vielleicht gerade infolge derselben, muss dem Lustspiel des italienischen Molière unbedingt Eigenart zugesprochen werden. Galantis Urteil mag auch hier gelten: *Egli ha tolto, se così piace a qualche critico incontentabile, da tutti e nello stesso tempo da nessuno... Imitatore non poteva essere e per la natura pur particolare del suo ingegno, e per la natura pur particolare del suo carattere*[4]).

---

1) *Mémoires Paris* 1787, II cap. 41 p. 324ff.... „*Il est peu de pièces sans amour; mais je n'en connais aucune dont les amoureux soient de la trempe de ceux que j'ai employés dans celle-ci*".

2) Vorrede, a. a. O. „*La pazza gelosia, che nella nostra Italia principalmente, è il flagello de' cuori amanti etc.*"

3) *Mémoires*, a. a. O. *En France, un pareil sujet n'aurait pas été supportable; en Italie on le trouve un peu chargé...*

4) Galanti: *Carlo Goldoni e Venezia nel sec.* XVIII. Padova 1882, p. 490f.

B. Le Risoluzioni in amore von Alberto Nota.

Die Handlung.

Wie schon erwähnt, gibt Nota selbst zu, Idee und Anregung zu seinem Lustspiel den beiden eben erörterten Stücken von Molière und Goldoni zu verdanken. In der Tat handelt es sich in den Risoluzioni in amore um denselben Grundgedanken wie in jenen anderen Werken: Zwei junge Leute sind ineinander verliebt; aber grundlose leidenschaftliche Eifersucht, die auf beiden Seiten schwere Missverständnisse zur Folge hat, führt wiederholt zu Streit und endlich Trennung, bis durch glückliche Umstände sich alles aufklärt und die Vereinigung der Liebenden doch noch zustande kommt. Ausser den Verliebten, welche in ihrem gegenseitigen Verhältnis so ziemlich dem Goldonischen Liebespaar entsprechen — die grundlose Eifersucht ist hauptsächlich auf seiten der Verliebten; der männliche Teil ist meist der ungerechtfertigt Beschuldigte — ausser ihnen finden wir wieder die Molière'schen Diener und Vertrauten der Liebenden, wenn auch in recht verblasster Ausführung; finden wir den Rivalen des Verliebten, während die Nebenpersonen vom Autor neu eingeführt sind.

Eine kurze Inhaltsskizze möge veranschaulichen, wie Nota die Fabel des Stückes dramatisch verwertete.

Metilde, eine junge Witwe, und Federico sind sich in aufrichtiger Liebe zugetan. Aber die Eifersucht der ersteren gibt oft Anlass zu Zwistigkeiten, die schliesslich immer in Versöhnungen enden. So hat es wieder einmal einen heftigen Streit gegeben. Metilde wirft Federico vor, er halte es mit einer früheren Liebe, glaubt seinen Unschuldsbeteuerungen nicht, und er stürzt davon mit der Versicherung, nicht mehr zu kommen. Daraufhin schreibt Metilde sofort ihrem Onkel, einem alten, scheinheiligen Geizhals, sie wolle jetzt auf seinen Vorschlag eingehen und seinen Adoptivsohn Alderino heiraten. Von diesem Onkel nämlich hängt sie laut testamentarischer Bestimmung ihres verstorbenen Gatten in der Wahl ihres zweiten Mannes ab. Widersetzt sie sich diesem Einspruchsrecht, so geht das ererbte Vermögen in die Hände ihres Onkels über. Mittlerweile aber ist der Vater ihres Federico angekommen. In einem Brief, den Federicos Diener Prospero durch List ins feindliche Lager schmuggelt, teilt der Wiederversöhnte der noch Zürnenden jenes Ereignis mit und spricht von den frohen Aussichten, welche sich daran knüpfen. Aller Zorn und Trotz schmilzt dahin und macht aufrichtigen Reugefühlen Platz. Metilde befindet sich aber jetzt in einer misslichen Lage. Auf ihren Brief hin erscheinen nämlich Onkel Orazio und sein Alderino mit zwei Tanten, um das Heiratsprojekt zu besprechen. Kurz darauf kommt auch Federico, überrascht sie in dieser Gesellschaft und ist sehr erbittert

über das Vorgefallene. Nur mit Mühe gelingt es der geängstigten Metilde, ihn wieder versöhnlich zu stimmen. — II. Akt. Federicos Vater Teodoro besucht Metilde, um sie kennen zu lernen. Während der Unterhaltung kommt er zufällig auf die Anwesenheit jener ehemaligen Flamme Federicos zu sprechen, welche schon so oft Ursache von Streitigkeiten zwischen den Verliebten war. Metildes Eifersucht erwacht. Ein Blick durchs Fenster scheint ihren Verdacht zu bestätigen: am Arme des Treulosen sieht sie die vermeintliche Rivalin. In ihrer leidenschaftlichen Erregung sichert sie aus Rache an Federico ihre Hand in Gegenwart Teodoros endgültig dem Alderino zu. Während sie sich noch ihrem Schmerz über den Verrat ihres Geliebten hingibt, stürmt ihr Vetter, Leutnant Delmiro herein, der wegen eines Duells flüchtig gegangen und die Entscheidung im Hausarrest bei seiner Kousine abzuwarten gezwungen ist. Ungern weist man ihm ein Zimmer an. Unterdes kommt Federico ahnungslos und gut gelaunt, um mit Staunen und Beunruhigung durch die Zofe Bettina von Metildes Entschluss zu hören. Infolge eines Missverständnisses glaubt er, es handle sich um einen weiteren Nebenbuhler, und dieser Verdacht scheint sich durch ein paar Zufälligkeiten zu bestätigen. Er tobt und lärmt. Metilde tritt ihm entgegen, und es kommt zu einer heftigen Szene, welche damit endet, dass Federico verzweifelt davonstürzt und Metilde, die plötzlich zur Besinnung kommt, in Angst um den Geliebten zurücklässt. — III. Akt. Der Konflikt spitzt sich immer mehr zu. Federico sucht seinen Schmerz in einer Reise zu vergessen. Onkel Orazio lässt alle Vorbereitungen zur Eheschliessung zwischen Metilde und Alderino treffen. Da erscheint als Retter in der Not ein Notar (Crisologo), ein edler Menschenkenner, welcher durch List Orazio dazu bringt, dass er in den Ehekontrakt eine Klausel aufnehmen lässt: er verzichte auf sein Einspruchsrecht und gegebenenfalls auf das in Frage kommende Vermögen. — Diese Klausel, durch welche der Alte, um seinen Ruf zu wahren, die Lauterkeit seiner Absichten dartun will, soll erst im letzten Augenblick zur Verlesung kommen. Kaum ist dies geschehen, so stürzt Prospero herein mit der Meldung, sein Herr, von heftigster Sehnsucht nach Metilde ergriffen, sei zurückgekehrt, und ehe es die bestürzte Familie Detenebrosis verhindern kann, stürmt Federico ins Zimmer, findet Metilde noch frei, und beide sinken sich erfreut und gerührt in die Arme. Mit der dauernden Vereinigung der Liebenden schliesst das Stück.

Aus dieser Analyse gewinnt man zunächst den Eindruck, als ob Nota die Idee des Liebeszwistes in eine ganz neue, originelle Form umgegossen hätte; zum Teil mag es auch so sein. Bei näherem Zusehen wird man die Fäden der Handlung unschwer entwirren und bestimmen, wie weit Nota aus Eigenem schöpfte.

Zunächst behielt er Goldonis Idee bei, den Grundgedanken in Variationen zu bringen und dadurch dramatische Wirkung und Steigerung zu erzielen; aber wohl, um Goldonis Weitschweifigkeit zu vermeiden, der mit der beständigen Wiederholung des Themas des Guten vielleicht zu viel getan hat, brachte er es nur in doppelter Fassung: Das erstemal mit gutem (Akt I), das zweitemal mit schlimmen Ausgang (Akt II). Die beiden ersten Aufzüge der Innamorati bis II, 13 fasst er in seinem ersten Akt zusammen; denn er enthält alle jene dramatischen Momente, welche Goldoni auf zwei Akte verteilt.

Die geschickt angelegte Exposition — das muntere Streitgespräch der Diener bereitet auf die Hauptpersonen, namentlich Metilde vor — lehnt sich ganz an Goldoni an, wie später noch gezeigt wird. Auch bei Nota ist die Verliebte auf eine eingebildete Nebenbuhlerin eifersüchtig; auch hier werden ihre Zweifel und die üble Laune durch einen Brief des Geliebten gehoben. Nun aber geht Nota gleich zu einem Mittel über, welches die Erregung bezw. Steigerung des Interesses bezweckt, und das auch Goldoni, aber erst II, 7, verwendet: der Verliebte lernt einen Rivalen kennen und wird eifersüchtig. Noch dazu ist aber bei Nota dieser Nebenbuhler gar nicht so ungefährlich — also Federicos Misstrauen nicht ganz ungerechtfertigt, und so wird dieses Moment in den Risoluzioni viel schärfer betont als in den Innamorati. Damit diese Wirkung hier schon angebracht werden kann, musste Nota die Elemente dieser aufkeimenden Intrige bereits in die Exposition aufnehmen; so hören wir dort schon von der Abhängigkeit Metildes von ihrem habsüchtigen Onkel Orazio und ihre voreilige Zusage, Alderino zu heiraten. Die „Intrige" ist also von Anfang an im Gange und wir sehen Metilde zwischen Federico und Alderino schwanken. Goldoni dagegen zeigt, wie in Eugenia allmählich die Idee aufkeimt, ihrem Trotz durch Koketterie mit einem anderen Luft zu machen, und wie dieser Rachegedanke immer mehr Raum gewinnt.

Die Überraschungsszene I, 14 führt ähnlich wie bei Goldoni zu heftigen Vorwürfen, welche aber schliesslich in Versöhnung und Freude ausklingen.

Der zweite Aufzug enthält eine Wiederholung der angedeuteten Motive in verschärfter Ausführung und phantasievoller Ausschmückung: Erneute Eifersucht ihrerseits und Rache — Eifersucht seinerseits — Streit und Trennung. Die ersten Szenen dieses Aktes bringen den erneuten Verdacht Metildes; Federico wird abgewiesen, Alderino angenommen. Dramatisch-technisch entspricht dieser Stelle bei Molière die Briefszene I, 5, bei Goldoni der Zwist wegen Clorinda II, 14—III, 7; stofflich die Briefszene I, 3 und das übereilte Heiratsversprechen III, 11. — Doch Federico ist ja noch in bester

Stimmung, er weiss von nichts; es muss ein Mittel gefunden werden, auch in ihm den für eine Katastrophe erforderlichen Stimmungsumschwung hervorzurufen. Man sollte meinen, dafür könnte bei Federicos Reizbarkeit die Eifersucht auf Alderino genügen, die ja schon einmal beinahe zum Bruch geführt hätte. Aber vielleicht schien er dem Dichter ein zu inferiorer Gegner für Federico, als dass er imstande wäre, Federico in die für eine effektvolle Streitszene mit Bruch nötige Erregung zu versetzen; oder die Eifersucht, welche im Falle Alderino berechtigt gewesen wäre, sollte sich auf grundlosem Verdacht aufbauen und dem bisher untadeligen, ernsten Verliebten und seinem Gebahren eine Dosis Komik zugeteilt werden, welche ihn seiner unbesonnenen Freundin würdig macht; schliesslich gibt die Episode Gelegenheit zu einer weiteren Charakteristik Federicos — kurz, Nota glaubte einer weiteren Person zu bedürfen und führte Metildes Vetter, den Leutnant Delmiro ein. Zu diesem Zweck aber lässt er den jungen Offizier erst einen Vorgesetzten im Duell töten; Delmiro muss fliehen und glaubt sich nirgends sicherer als eben im Hause seiner Kousine; dazu macht ihn noch Nota zum Verlobten jener Elisa, welche den beständigen Anlass zu den Streitigkeiten der Verliebten bildet. — Ja, man trägt Delmiro sogar die Heiratserlaubnis in sein Versteck nach — denn so fällt sie ja dem zufällig anwesenden Federico in die Hände, der durch Carlottas Plaudern schon stutzig geworden ist, und veranlasst ihn, zu bleiben, um Metilde jenen Schein zu ihrer Verwirrung selbst zu überreichen, anstatt, wie gewöhnlich, verzweifelt davon zu stürzen. — Damit jedoch diese Episode nicht so ganz ausserhalb der Haupthandlung steht, hat sie der gewissenhafte Autor nicht nur vorbereitet — denn schon I, 16 ist die Rede von einem Offizier, einem früheren Verehrer Metildes, welchen Federico jetzt hinter dem neuen Rivalen vermutet — sondern er lässt sie auch in die Lösung eingreifen: Delmiro heiratet die bewusste Elisa, und damit ist für Metilde der Grund zu weiterer Eifersucht aus der Welt geschafft. — Gegen die Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit dieser Episode könnte man sehr viel einwenden; doch würde das zu weit führen. Der Bruch der Verliebten am Schlusse des Aktes bildet sozusagen den Kulminationspunkt des Lustspiels: das Missverständnis scheint nicht mehr zu beheben zu sein, der „Knoten“ unentwirrbar. — Goldoni hat diese dramatischen Momente der Steigerung und der Verwicklung in den letzten Szenen seines dritten Aktes zusammengedrängt und lässt auch die Lösung unmittelbar darauf in natürlicher Weise erfolgen — ihm war es nur um Stimmungs- und Charakterschilderung zu tun.

Nota hatte zur Ausfüllung des ganzen dritten Aufzugs nur mehr die Lösung übrig. Diese musste er also möglichst breit ausführen und

kompliziert gestalten — und um eine umständlich vorbereitete, aber eben darum langweilige Lösung ist Nota nie verlegen; hierin ist er seinen Vorbildern gegenüber zweifelsohne originell. — Die Lösung muss natürlich auch bei ihm in der Vereinigung der Liebenden bestehen; bei Molière und Goldoni erscheint sie — mit Rücksicht auf das leicht veränderliche Wesen der Verliebten — sehr einfach. Nota verlegt ihr den Weg mit Hindernissen schwerwiegendster Natur. Er verwendet hierzu das Gegenspiel, dem von Anfang an ein bedeutender Einfluss auf Metildes Verhältnisse und dadurch ein breiter Raum in der Handlung zugewiesen war. Durch das Drängen der Familie Detenebrosis, die von Metilde, in aller Form versprochene Heirat bald vollzogen zu sehen, durch die Abhängigkeit der jungen Witwe von ihrem Oheim sollte eine Versöhnung der Liebenden auf immer vereitelt werden. Um diesen Einflüssen zu begegnen, hat Nota der Metilde Hilfe geschickt in der Person des Notars Crisologo, welcher, aufbauend auf Orazios niedrigem Charakter, durch seine List alles zu gutem Ende führt. So scheinen auch diese Intrigen sich aus Charakteren zu entwickeln, während sie doch in Wirklichkeit künstlich hineingetragen und an die vorhandenen oder eigens dafür geformten Charaktere angeknüpft sind. Die Reue der Verliebten, die sich natürlich inzwischen eingestellt hat, erscheint als ein sekundärer Faktor der Lösung. Federico wird sogar, damit er den Gang der Handlung nicht durch unvorzeitiges Erscheinen zu stören oder zu erschweren braucht, vom Dichter auf Reisen geschickt und kehrt, zwar freilich von Reue und Sehnsucht getrieben, gerade im günstigen Augenblick zurück.

Mit all diesen Zutaten stehen wir längst nicht mehr auf dem Boden der reinen Charakterkomödie; wir sind auf den Weg nach dem Intrigenlustspiel geraten. Nicht mehr auf die Liebenden ist am Schluss des Stückes das Interesse der Zuschauer gerichtet, ja nicht einmal mehr auf Metilde, welche doch die Hauptrolle spielt, sondern auf den Kampf der „guten“ und der „bösen“ Sache. Man frägt sich: Wer triumphiert schliesslich? Soll der Metilde wirklich Alderino aufgedrungen werden, oder wird sie doch noch ihren Federico bekommen? Dieser Eindruck, der am Schlusse der vorherrschende ist, wird schon von Anfang an vorbereitet. Mit der Klarlegung des Verhältnisses zwischen Metilde und der Sippschaft Detenebrosis in der Exposition werden wir vor eine vollendete Verwicklung gestellt — nach Art der meisten Intrigenlustspiele und schon da drängt sich die Frage nach der weiteren Schürzung oder Lösung dieses Knotens auf. — Dem ist ganz anders bei Molière und Goldoni. Bei ihnen handelt es sich weniger um das „was“ als um das „wie“; nicht die Tatsachen an sich interessieren, sondern die Frage, wie man zu ihnen kommt. Nota aber arbeitet mit äusser-

lichen Mitteln. Äusserlich — mit Rücksicht auf die dem Stücke zugrunde liegende Idee — ist jenes Abhängigkeitsverhältnis a priori, ist die Art und Weise, Metildes Eifersucht zu erregen (II, 2); äusserlich ist das Auftreten Delmiros und die Lösung. Solche Einflechtungen von Episoden und Motiven des Intrigen- und Situationslustspieles sind natürlich an sich kein Fehler, und ein gutes Intrigenlustspiel hat seine volle Berechtigung — wenn es eben ein gutes ist und nichts anderes sein will. Aber dazu mangelt es dem Autor an sprühendem Witz und geistreichen Einfällen. Einerseits fehlt die Spannung: die Haupteffekte, wie Federicos unerwünschter Besuch (I, 13), die Wirkung der Anwesenheit Delmiros in Metildes Wohnung, die Lösung, sind allzugut vorbereitet, um den Zuschauer zu überraschen; andererseits kann und will sich Nota nicht von dem Charakterlustspiel losreissen und sucht jene Einstreuungen auf die Charaktere zu gründen. Dadurch bekommt die Intrige etwas Schleppendes, zu Reflektierendes; es fehlt ihr an Frische und Unmittelbarkeit. — Kurz, Nota bleibt auf halbem Wege stehn. Seine Kraft bloss auf Charaktere und Psychologie zu konzentrieren, dazu fehlte ihm die Originalität. Zu einer frischen, an unerwarteten Wendungen reichen Intrige fehlten ihm Witz und Temperament.

Die Motive, welche zum Wesen der Komödie der Liebe gehören: Streit, Versöhnung, Eifersucht, Trotz, Rachegedanken — die hat Nota entlehnt, d. h. ihnen grösstenteils dieselbe dramatische Verwertung gegeben, wie seine Vorgänger. Was er aber aus Eigenem hinzufügte, war wohl geeignet, den ursprünglichen Rahmen des Lustspiels stark zu verschieben, ohne jedoch das Werk zu einem originellen zu gestalten — denn eigenartig sind jene Zutaten auch an sich so wenig wie etwa die Mittel, mit denen der Autor in seinem Nuovo Ricco die Idee des Bourgeois gentilhomme neu aufputzen will; sie liegen an der Strasse und können von jedem Komödienschreiber zu Stücken verschiedensten Inhalts verwendet werden, wie Theaterrequisiten.

Wenn wir das Lustspiel, als Ganzes betrachtet, als ein technisch zwar gewissenhaft gebautes, aber wenig interessantes und selbständiges Werk bezeichnen müssen, so könnte doch der Verfasser in die Detailausführung eine persönliche Note hineinbringen, Geschicklichkeit in der Szenenführung oder geistreiche Züge in der Komik und Charakterzeichnung an den Tag legen, welche seinem Werk den Stempel einer gewissen Eigenart aufdrücken. — Unter diesem Gesichtspunkt soll das Lustspiel in den folgenden Ausführungen untersucht werden.

I. Akt.

Szene 1. Federicos Diener Prospero will einen Brief seines Herrn an Metilde abgeben. Der letzteren Zofe Bettina jedoch weigert sich

entschieden, den Brief abzuliefern, da ihre Herrin ihr strengstens untersagt habe, Botschaften von Federico anzunehmen. Zur Erklärung erzählt sie dem Prospero von dem vorausgegangenen Auftritt, von Metildes Eifersucht und Entschluss, sowie ihrer Abhängigkeit von Onkel Orazio. Nach einem Wortwechsel zwischen Bettina und Prospero gelingt es diesem während einer kurzen Abwesenheit der Zofe, seinen Brief rasch in ein Buch zu stecken, das auf dem Tisch liegt.

Die Ähnlichkeit dieser Szene mit der ersten Szene des ersten Aktes der Innamorati erklärt sich aus der gleichen Bestimmung; davon war bei der Besprechung des technischen Aufbaus die Rede. — Das Abhängigkeitsverhältnis Metildes von ihrem Onkel hat in den Innamorati kein Seitenstück, dagegen in Goldonis *Inquietudini di Zelinda* I, 9. Donna Eleonora ist wie Metilde in ihren Heiratsgelüsten durch das Testament ihres kürzlich verstorbenen Gatten beschränkt. Widersetzt sie sich der testamentarischen Verfügung, so geht sie ihres Erbteils verlustig. Dieser Umstand veranlasst sie zu dem Ausruf: *Non basta ai mariti di tiranneggiar finchè vivono le loro moglij, vogliono comandare loro anche dopo morte?* — In I, 4 der *Risoluzioni in amore* ruft Bettina aus: *Uomini tiranni, non si contentano di tenerci schiave mentre vivono: e il peggio si è che vivi possiam corbellarli alcuna volta, e morti corbellan noi.* In Notas wie in Goldonis Stück wird im Verlauf der ersten Szene wiederholt angedeutet, dass es zwischen den Liebenden oft zu Streitigkeiten komme, an denen namentlich die Quälereien des eifersüchtigen weiblichen Teiles schuld seien. Die Vorwürfe Flamminias und Prosperos entsprechen sich hier. Bei Nota wird, wie bei Goldoni von einem besonders heftigen Streit berichtet, der am Abend zuvor stattgefunden und eine neuerliche Entzweiung der Verliebten zur Folge gehabt habe. Als Ursache dieses Zwistes wie aller übrigen erscheint bei beiden Dichtern die masslose, aber unbegründete Eifersucht der Verliebten und die Kränkung ihres Verehrers durch diesen beständigen Argwohn. Dass sich die beiden in Wirklichkeit dennoch von Herzen gut sind und eine Aussöhnung wie immer, so auch diesmal zu erwarten ist, das spricht bei Goldoni Eugenia selbst, bei Nota Prospero deutlich aus. In beiden Szenen wird uns ferner in dem Dialog der Beteiligten eine Charakteristik der Verliebten gegeben: bei Nota ergreifen die Diener die Partei ihrer Herren, loben und schelten; bei Goldoni verteidigt Flamminia den Fulgenzio; Eugenia nimmt ihre eigenen Interessen wahr. — Auch Gl'innamorati I, 8 mag den ersten Auftritt der Risoluzioni mit beeinflusst haben. Nicht nur befindet sich Ridolfo, der Freund und Abgesandte Fulgenzios, in einer ähnlichen Lage wie Prospero, indem er eine Botschaft seines Freundes an Eugenia um jeden Preis anbringen soll und will, sondern auch der Dialog, der sich

zwischen Ridolfo und Eugenias Dienerin Lisetta entspinnt, erinnert vielfach an die Unterredung Prosperos und Bettinas; nur sind die Rollen zum Teil vertauscht. — Wie Bettina von ihrer Herrin, so erzählt Ridolfo von seinem Freund, er wolle Eugenia nicht mehr sehen und beharre unerschütterlich auf seinem Entschluss. So wenig Bettina Prosperos Hoffnung bestärkt, es werde die Eintracht sich wieder herstellen, so wenig lässt Ridolfo Lisettas Vermutung gelten, die Liebenden würden sich, wie immer, versöhnen. Prospero und Ridolfo suchen sich ihres unangenehmen Auftrages in ähnlicher Weise zu entledigen:

Gl'inn. I, 8, Ridolfo: *Orsù in ogni modo io mi vò disimpegnare dalla mia commissione . . . e nasca quel che sa nascere, io non vo'strolicar d'avantaggio . . . Tant'è, è costantissimo, vuol, ch'io lo faccia.*

Risol. I, 1, Prospero: *S'io porto indietro questa lettera, il padrone mi ammazza . . .;* später *. . . farò così: qui vi ha un libro; la fortuna m'ajuta; nasca quel che sa nascere, il viglietto è recapitato.*

Die bedeutende Änderung, welche Nota in dieser Szene anbringt, ist die schon besprochene Verwertung des Rachegedankens Metildes bereits an dieser Stelle. Dadurch sind eine Reihe der folgenden Szenen bedingt, in welchen Orazio, Alderino und dessen Tanten auftreten. Sz. 2—4 enthüllt Orazio seine Pläne und besticht Metilde zu seinen Gunsten. Erst die fünfte Szene zeigt uns die Verliebte selbst. Sie lässt sich von Bettina in ihrem nicht mehr allzu fest stehenden Entschluss bestärken, mit Federico zu brechen. Wie bei Goldoni (I, 5) erfahren wir hier noch einmal den näheren Grund des letzten Streites: Eine Ausrede des Verliebten, die ihm nicht geglaubt und von der Eifersüchtigen in schlimmem Sinn ausgelegt wurde. Sz. 7 findet Metilde das Billet Federicos. Der nächste Auftritt bringt die Entkräftigung des Verdachtes: Bettina muss bekennen, dass Federico nicht abgereist ist. Der Brief, in zärtlichstem Tone abgefasst, bestätigt es. Nicht minder gross aber als die Freude über die glückliche Wendung ist Metildes Reue über ihren voreiligen Schritt Orazio gegenüber. Sie sendet eiligst nach Federico.

Im Kern folgt Nota genau demselben Gedankengang wie Molière und Goldoni. Grundlose Eifersucht — Beschwichtigung durch den Brief — Freude über denselben. Wie bei Goldoni reicht auch hier der ungerecht Verdächtigte die Hand zur Versöhnung; das Motiv des Briefes ist eine durch nichts zu zerstörende Liebe. Beide Briefe enthalten Versicherungen der Liebe und die Bitte um Versöhnung und gleiche Zuneigung.

Von dieser Szene ab machen sich zunächst die Wirkungen des Briefes geltend, in welchem Metilde ihrem Onkel die Zusage zur Heirat mit Alderino gibt. Die Tanten des letzteren stellen sich mit ihren

Glückwünschen ein (Sz. 10); im nächsten Auftritt kommt Alderino selbst dazu, um seine Werbung mit unbehilflichen Komplimenten und unter Geschmacklosigkeiten aller Art vorzubringen. Metilde befindet sich in einer peinlichen Lage. Zu ihrer grossen Freude naht sich Bettina, um ihr heimlich zu melden, der sehnlichst erwartete Federico sei im Begriff, sie aufzusuchen. (Sz. 12.) Dieser Szene entspricht eine ganz ähnliche Situation in Gl'innamorati II, 7. Auch dort hört Eugenia, deren Lage durch Robertos Antrag unerquicklich geworden ist, zu ihrer Freude von Lisetta, dass Fulgenzio nahe. Ridolfo hatte den Grollenden beruhigt und bewogen, Eugenia aufzusuchen. Bei Nota hat Bettinas Botschaft den Besuch Federicos, den Prosperos Abweisung erzürnt haben musste, veranlasst. — Sz. 12, 13. Während Onkel und Tanten Metilde endlich verlassen, besteht Alderino darauf, seiner „Braut" Gesellschaft zu leisten. Metilde ist in tödlichster Verlegenheit. Sie erwartet Federico mit jedem Augenblick. Ihre Versuche, Alderino abzuschütteln, haben nur den Erfolg, dass ihr der Lästige eine Liebeserklärung machen will. Im selben Moment erscheint Federico unter der Türe. Überrascht und betroffen bleibt er stehen, da er Metilde in dieser Gesellschaft findet. Alderino kann ihn nicht sehen, Metilde aber ist bei seinem Anblick furchtbar erschrocken und sucht ihn durch Liebesbeteuerungen, welche scheinbar an Alderino gerichtet sind, zu begütigen. Doch Federico entfernt sich ernst und mit abweisender Gebärde. — Eine ähnliche Szene findet sich bei Goldoni. Die Verliebte wird während eines harmlosen, ihr selbst ganz unerwünschten Beisammenseins mit einem Fremden (Roberto) von ihrem Verehrer überrascht. Beim Anblick des verdächtigen Eindringlings macht die anfänglich freudige Stimmung des Verliebten peinlicher Überraschung und eifersüchtigem Verdacht Platz. Während aber Fulgenzio trotzdem eintritt und seinem Unmut unverhohlenen Ausdruck verleiht, entfernt sich Federico wieder, um erst später der angsterfüllten Metilde seinen Zorn fühlen zu lassen. Metilde will Alderino verabschieden und Federico nacheilen (Sz. 14). Da tritt dieser wieder ein, stellt sich seinem Rivalen als Vetter Metildes vor, wünscht Glück zur Verlobung und entlässt den hochbeglückten Alderino mit dem Versprechen, seine Sache bei Metilde zu unterstützen, während Metilde sich vergeblich bemüht, der bitteren Ironie Federicos durch ein aufklärendes Wort entgegen zu treten. Bettina zieht es in Anbetracht der gewitterschwülen Stimmung vor, sich zu entfernen und die Verliebten allein zu lassen. (Sz. 15.) Bettina (*guardando i due amanti*) *Andiamo anche noi.* (*da se, e parte.*) Dem entspricht eine Stelle der *Innamorati* II, 12. Flamminia bestimmt den Grafen Roberto, das Zimmer zu verlassen, um nach vergeblichen Versöhnungsversuchen die Verliebten allein zu lassen in berechtigter Ahnung des Streites. *Vado di*

là . . . Ah poveri innamorati! (a tutti due, e parte.) — Sz. 16. Metilde und Federico sind allein. Federico quält Metilde, welche ihre Unschuld beteuert, mit höhnischen Vorwürfen. Unerbittlich weist er anfangs ihre Rechtfertigungsversuche zurück. Durch Schmeicheln und die Versicherung ihrer unwandelbaren Liebe und Treue gelingt es ihr, ihn zu besänftigen. Sie überzeugen sich gegenseitig von der Grundlosigkeit ihres Verdachtes. Die Szene endet mit einer vollständigen Versöhnung. Diesem Auftritt entspricht vom technischen Standpunkt aus *Gl'innamorati* II, 13.

Auch in manchen Einzelheiten erinnert er daran. So wird z. B. auch in den Innamorati die Unterhaltung II, 8—12 auf Fulgenzios Seite zum Teil mit ironischen Bemerkungen geführt; auch die Streitszene II, 13 setzt beiderseits mit solchen ein[1]). Wie Metilde sucht auch Eugenia den Fulgenzio durch Zärtlichkeit umzustimmen; wie Eugenia dem Fulgenzio das Messer abzuschmeicheln weiss und durch diese liebenswürdige „Entwaffnung" die Versöhnung einleitet, so ergreift auch Metilde die Gelegenheit zur Annäherung an Federico, als dieser sein Buch fortnehmen will, um sich endgültig von ihr zu trennen. Sie lasse ihm das Buch nicht, weil es das Briefchen enthalten habe, das ihr süsse Botschaft brachte. „Wenn ich wüsste, dass ich nicht neuen Qualen ausgesetzt sein werde" entgegnet Federico. Ähnlicher Gedankengang bei Goldoni: Eugenia bittet um das Messer mit den Worten: *ve lo domando, se non per l'amore che mi portate, per quello almeno che mi avete portato!* Fulgenzio entgegnet seufzend: *Lo posso credere?*

Gegen Ende der Szene zeigen sich Anklänge an Gl'innamorati I, 11, insofern als Eugenia wie Metilde mit Erstaunen und Bedauern vom Aufschub der Hochzeit erfahren. An diesen Umstand knüpft Eugenia ihren wiederaufkeimenden Verdacht; Metilde wird durch Fede-

1) Man könnte hier auch an eine Szene aus *Le Inquietudini di Zelinda* (III, 10) denken. Zelinda, welche ihren Gatten mit dem unbegründeten Verdacht verfolgt, er halte es mit dem Kammermädchen Tognina, überrascht ihn mit letzterer in harmlosem Gespräch. Es folgt dasselbe stumme Spiel, die Gebärden der Verzweiflung, die schroffe Zurückweisung des sich ihr zärtlich nahenden Gatten, und die bittere Ironie in ihren Worten. Auch bei Molière finden sich in manchen Lustspielen Szenen mit ähnlichen Stimmungen: So *Tartuffe* II, 4, wo Valère die Marianne mit ironischen Worten zu der Partie beglückwünscht, die sie mit Tartuffe macht; oder *Bourgeois gentilhomme* III, 10. Dort lässt zuerst der erzürnte Cléonte Lucile, welche sich rechtfertigen will, gar nicht zu Wort kommen und verhindert so die Aufklärung; dann aber wendet sich plötzlich dass Blatt. — Wenn man aber auch hier gerade nicht an direkte Vorbilder zu Notas Szene zu denken braucht — denn Federicos Benehmen ergibt sich als natürliche Folge des Vorausgegangenen — so ist doch zweifellos, dass er längst getretene Pfade wandelt.

ricos frühzeitigen Aufbruch zu argwöhnischen Fragen veranlasst. Der Ausgang der beiden Szenen ist jedoch ganz verschieden.

Im Interesse grösserer Deutlichkeit sei nochmals hervorgehoben, wie eng sich Nota im letzten Teil des ersten Aktes an den Gedankengang des zweiten Aufzuges der Innamorati anschliesst: Metilde wie Eugenia befinden sich in gehobener Stimmung. Beiden wird zu ihrem Verdruss Besuch gemeldet (*Risol.* I, 8; *Gl'inn.* II, 3—5). Ungern beteiligen sie sich an einer Unterhaltung, die ihnen allmählich peinlich zu werden anfängt (*Risol.* I, 10—13; *Gl'inn.* I, 6). Zu ihrer grossen Freude wird ihnen das Nahen des längst Ersehnten gemeldet (*Risol.* II, 12; *Gl'inn.* II, 7). Der Geliebte kommt: unangenehm berührt von der Anwesenheit des Fremden und eifersüchtig bleibt er unter der Türe stehen (*Risol.* I, 13; *Gl'inn.* II, 8). Erbitterung, Zorn bemächtigt sich seiner. Die Situation wird unerquicklich; alles deutet auf Sturm (*Risol.* I, 15, 16; *Gl'inn.* II, 8—12). Die Unbeteiligten halten es für geraten, die Liebenden sich selbst zu überlassen. Es kommt zum Streit, der in Versöhnung übergeht (*Risol.* I, 16; *Gl'inn.* I, 13). — Der Unterschied zwischen beiden Autoren macht sich hier einerseits in der technischen Behandlung dieser Szenenfolge bemerkbar[1]), andererseits in einer wesentlichen Verschiedenheit der Charaktere und Empfindungen der Liebenden.

II. Akt.

In seinem Gespräch mit Metilde erwähnt Federicos Vater Teodoro die Elisa dall'Arbieri und ihre Anwesenheit in der Stadt (1. Szene). Ein schrecklicher Argwohn steigt in Metilde auf, der ihr zur Gewissheit wird, als Bettina sie darauf aufmerksam macht, wie eben Federico in vertraulichem Gespräch Arm in Arm mit Elisa spazieren gehe (2. Szene). Diese beiden Szenen haben demnach dieselbe Bestimmung wie jene Auftritte in Molières und Goldonis Stücken, wo der Verdacht des Eifersüchtigen, eben noch durch die Liebesbotschaft zerstreut, von neuem rege wird und sich zu bestätigen scheint. Wie bei Molière I, 3, 4 ist eine Steigerung dadurch erzielt, dass die neu erwachende Eifersucht auf zwei Szenen verteilt wird: erst Argwohn, dann Gewissheit. — 4. Szene. Während Metilde auf einige Augenblicke das Zimmer verlassen hat, um sich selbst von Bettinas Behauptung zu überzeugen, tritt Orazio ein und erkennt in Teodoro einen alten Prozessgegner. Sie kommen auf Metilde zu sprechen. Orazio spricht von ihrer Heirat mit Alderino. Teodoro sagt, davon sei jetzt keine Rede mehr und beweist seine Behauptung mit philosophischen Gründen. — Er wird gründlich widerlegt in Szene 5 von Metilde selbst, welche entrüstet über das

1) S. p. 90.

Geschehene zurückkehrt und in flammendem Zorn sich von Federico lossagt, dem Orazio aber ihr feierliches Wort gibt, Alderino zu heiraten. — Wie schon erwähnt, entspricht diese Szene technisch wie inhaltlich dem 5. Auftritt des *Dépit amoureux*. Auch dort lodert nach der scheinbaren Bestätigung der neuen Verdachtsmomente die Eifersucht in hellen Flammen empor und äussert sich in der Vernichtung der Briefe und der Absage an die Geliebte. Dieser Handlungsweise entspräche bei Nota die vollständige Lossagung von Federico und die Einwilligung in die Heirat mit Alderino. Auch Metilde wünscht, dass Federico Kenntnis von dem Vorgang erhalte. *Riferite a vostro figlio quanto vi ho detto . . . Dite a vostro figlio che più non si attenti di comparirmi davanti gli occhi; che ho deciso; che ho cessato d'esser debole per prestargli fede, e perdonargli.*

Den Wortlaut der entsprechenden Stellen bei Molière (und auch Goldoni I, 4) s. oben S. 84. Was jedoch das in Metildes Handlungsweise zum Ausdruck kommende Motiv betrifft, so entspricht es dem Rachegedanken, welchen Eugenia als Folge ihrer Eifersucht in den letzten Szenen der Innamorati zur Ausführung bringt.

Met. *Jo dar la mano al signor Federico? . . . No, ciò non sarà mai.*
Oraz. (*Buonissima: la godo*) (*da se*) . . .
Met. *Signor Orazio, avete la mia parola . . .*
Gl'innamorati III, 9; Eugenia (den polternden Fabrizio beruhigend), *Acchetatevi; che già è finita. Fulgenzio è da me licenziato.*
Fabr. *Oh brava! sente, Signor Conte?*
Eug. *Signore, disponete di me.*

Szene 9 und 10. Metilde, noch in voller Aufregung, spricht mit Bettina über Federicos Treulosigkeit. Bettina nährt den Unmut ihrer Herrin durch Klatschereien und bestimmt sie, die Geschenke, die sie einst von Federico erhalten hat, diesem wieder zuzustellen. Sein Porträt aber zerreisst sie, damit es nicht in die Hände der verhassten Nebenbuhlerin falle. — Dann aber setzt sie in einer Anwandlung von Reue die einzelnen Stücke des Bildes wieder zusammen. Nota verwendet also bereits hier den später noch einmal gebrachten Gedanken, dem Geliebten zum Zeichen der Trennung die Geschenke zurückzugeben. Er hat diesen Zug wohl Molières *Dépit amoureux* entnommen. Davon Näheres weiter unten. Die folgenden Auftritte (11/12.) enthalten die schon erwähnte Episode mit Delmiro, dem Vetter Metildes. Während sich diese noch mit ihm beschäftigt, soll Bettina dem Federico die Geschenke mit Metildes Absage überbringen. In ihrem Wunsch, die Botschaft lieber durch Prospero als persönlich auszurichten, um nicht von seiten Federicos Unannehmlichkeiten ausgesetzt zu sein, erinnert sie an Ridolfo in Gl'innamorati I, 8. Denn auch er möchte Fulgenzios Auf-

trag, Eugenia dessen Entschluss mitzuteilen, lieber Lisette aufbürden, um selbst einer peinlichen Szene mit Eugenia zu entgehen (Szene 13). Federico tritt in bester Laune plötzlich ein. Bettinas zurückhaltendes Benehmen macht ihn stutzig, die Rückerstattung der Geschenke und vollends die förmliche Absage Metildes sind ihm unbegreiflich. Zornig verlangt er von der Zofe Aufklärung, die aber ebenso kurz angebunden verweigert wird wie von Ridolfo Lisettas neugierige Fragen über die Ursachen der Absage Fulgenzios an Eugenia (Gl'innam. I, 8). Schliesslich tritt das schon geschilderte Missverständnis mit dem „fremden Offizier", dem „dritten Verehrer" Metildes hinzu; ein Offiziersbursche kommt mit einer mysteriösen Heiratserlaubnis für seinen Vorgesetzten. Federico wähnt sich schmählich hintergangen und gebärdet sich wie rasend (Szene 14—18). Er will sich rächen und eigenhändig der Falschen jenes Schreiben überreichen, um sie zu beschämen. Vergeblich sucht Prospero seinen Herrn zum Gehen zu bewegen (Szene 19). Schliesslich erscheint Metilde selbst, um sich den Lärm zu verbitten und Federico fortzuweisen. Doch treten sie in eine heftige Auseinandersetzung ein. Mit schlecht verhehlter Bitterkeit machen sie sich gegenseitig den Vorwurf des Verrats. Federico überreicht die vermeintliche Heiratsbewilligung. Dann erfolgt der Austausch der Geschenke unter neuen Anklagen. „Lieber den Tod, als bereuen und sich versöhnen!" Vergeblich bemühen sich schliesslich Bettina und Prospero, die Erzürnten zu beruhigen. Federico stürzt davon mit der Drohung, eine Tat der Verzweiflung zu begehen. Diese schreckliche Andeutung bringt Metilde zur Besinnung. Entsetzt will sie den Tobenden aufhalten, ihm nacheilen. Vor Aufregung schwinden ihr fast die Sinne (Szene 21). Delmiro eilt auf den Lärm hin herbei, liest freudestrahlend das für ihn bestimmte Schreiben und verspricht seiner Kousine, ihren Federico zu suchen und aufzuklären (Szene 22). Alderino, welcher eben kommt, um Metilde zu einem Mahl bei seinen Verwandten abzuholen, wird von ihr nicht beachtet, von Bettina mit List zur Türe hinausgedrängt.

Diese Streitszene (II, 20) ist der einzige Auftritt in Notas Lustspiel, welcher direkt und im grössten Teil seines Verlaufes auf den *Dépit amoureux* zurückgeht, und zwar auf die bekannte Streitszene IV, 3. In beiden Fällen treten die Verliebten, begleitet von ihren Dienern und durch das Gefühl ungerechter Behandlung in die nötige Kampfesstimmung versetzt, plötzlich einander gegenüber. Hier wie dort wird der Streit mit heftigen Vorwürfen eröffnet. Es folgt die Aufforderung, bezw. wird die Absicht ausgesprochen, mit einander zu brechen. Vorher aber werden die Geschenke ausgetauscht, wobei der Wortlaut der Molière'schen Szene teils hier, teils schon früher (II, 9) vorbildlich war.

Risol. II, 20 Metilde. *Sì, è vero; credete quel che vi piace, ne godo: ma partite, ma toglietevi dal mio sguardo.*

Fed. *Sì, partirò: ecco i vostri doni, fallaci pegni di una tenerezza mentita (getta sul tavolino un portafogli guernito in oro; si toglie parimente uno spillo che gli univa lo sparato della camicia, e lo getta pure).*

Met. *Riprendete i vostri, contrassegno d'un amor menzognero (accennando la scatola)*

und II, 9 Met. *Ecco qui le sue ricordanze; non voglio aver più nulla che me lo rammenti ... Vedi le smaniglie, la collana su cui erano incisi il mio nome ed il suo. Menzognere, fallaci significazioni d'affetto, partite per sempre da me; che io non vi rivegga mai più! (ripone i vezzi, e i giojelli nella scatola, e la consegna a Bettina) . . . Ah sì, eccolo questo indegno ritratto.*

Dép. amour. IV, 3 V. 1331 ff. Luciles Aufforderung, diese Unterredung doch die letzte sein zu lassen und endlich einmal die Trennung für eine beschlossene Sache zu halten, beantwortet Eraste wie folgt:

Oui, oui, n'en parlons plus;
Et pour trancher ici tout propos superflus,
Et vous donner, ingrate, une preuve certaine
Que je veux sans retour, sortir de votre chaîne
Je ne veux rien garder qui puisse retracer
Ce que de mon esprit il me faut effacer.
Voici votre portrait:

Luc. V. 1341 ff. *Et moi pour vous suivre au dessein de tout rendre,*
Voilà le diamant que vous m' aviez fait prendre.

Es folgt der Austausch weiterer Geschenke und die Verlesung der Briefe, welche als falsche, lügnerische Liebesbeweise (so nennen auch Federico und Metilde ihre Geschenke) zerrissen werden.

Wie Metilde II, 9 in den Zügen „seines" Bildes die Kennzeichen der Falschheit und der Verräterei zu erblicken glaubt, sich aber doch schwer von dem Porträt trennt, da ihr das Original einst so teuer war (und im Grunde noch ist), so ergeht es auch Eraste mit dem Bilde Luciles:

V. 1337. *Voici votre portrait: il présente à la vue*
Cent charmes merveilleux dont vous êtes pourvue;
Mais il cache sous eux cent défauts aussi grands,
Et c'est un imposteur enfin que je vous rends[1]).

1) Eine dem Nota'schen Auftritte nicht unähnliche Szene findet sich im *Bourgeois gentilhomme* III, 9, wo Cléonte mit Covielle das Porträt seiner Lucile, der er zürnt, bespricht.

Ferner sind noch folgende zum Teil wörtliche Übereinstimmungen in beiden Szenen zu verzeichnen.

Risol. Fed. *Non vi avessi veduta mai!*
Met. *Non vi avessi mai conosciuto!*
Dép. am. Luc. V. 1390f. *Peut-être en seroit-il beaucoup mieux pour ma vie,*
Si je . . .
d. h. wenn ich dich nie hätte kennen und lieben lernen.

Risol. Fed. *Ch'io possa morire, quando mi rimproveri d'avervi lasciata!*
Met. *Che il cielo mi ricusi ogni bene, s'io torno a pensare a voi!*
Dép. am. V. 1321f. Eraste . . . *Que je perde la vie*
Lorsque de vous parler je reprendrai l'envie!
V. 1361f. *Que sois-je exterminé, si je ne tiens parole!*
Luc. *Me confonde le Ciel, si la mienne est frivole!*

Met. *Non ho rimorsi . . .*
Fed. *Sì che n'avete.*
Dép. am. V. 1367f. Eraste *Ha! Lucile, Lucile, un cœur comme le mien*
Se fera regretter, et je le sais fort bien
— ein Gedanke, den Metilde schon beim ersten Streit geäussert hat (I, 16): *Ma senza di me non potreste aver pace.* — Schliesslich weist Metilde dem Federico noch einmal die Türe.
Met. *Andate.*
Fed. *E questa l'ultima volta.*
Met. *Sia pure.*
Dép. am. V. 1315ff. Eraste. *C'est la dernière ici des importunités*
Que vous aurez jamais de mes vœux rebutés.
Luc. *Vous pouvez faire aux miens la grâce toute entière;*
Monsieur, et m'épargner encor cette dernière.
und ähnliche schnippische Antworten auf Erastes Versicherungen, endgültig brechen zu wollen.

Neben diesen unverkennbaren Anklängen finden sich auch wesentliche Unterschiede, so das Verhältnis der Diener zu ihren Herren und untereinander. Ganz im Gegensatz zu Marinette und Gros-René sind Prospero und Bettina ängstlich bestrebt, die Streitenden zu beruhigen. Von einem Zwist ihrerseits ist überhaupt keine Rede. — Ferner ist der Ausgang des Streites ganz anders als im *Dépit amoureux* IV, 3. Die Szene endigt nicht mit Versöhnung, sondern mit vollständigem Bruch.

Fed. *Conoscerete il vero, ma troppo tardi (furente) . . .*
. . . La disperazione mi guida . . .
. . . Crudele, vi fuggo, nè mi vedrete mai più (corre via).

Auch Fulgenzio wird durch Eugenias unversöhnliches, abweisendes Benehmen dazu gebracht, auszurufen: *Farò una risoluzione da disperato* (III, 6); oder III, 12 nach Eugenias Geständnis von ihrem voreiligen Eheversprechen: . . . *Godi, o barbara, della mia disperazione, . . . deridi un misero, che per Te more . . . assicurati di non vedermi mai più* (*in atto di partire*).

Der Hauptunterschied gegenüber dem Zwist der Molière'schen Verliebten ist innerer Natur. Notas Szene entbehrt durchaus jener unnachahmlichen Komik und Grazie, jener Ruhe und Feinheit, welche die Streitszene des *Dépit amoureux* auszeichnet. Durch die Leidenschaftlichkeit und den Ernst der Charaktere, sowie den tragischen Ausgang wird sie schwerfällig und etwas rührselig. — Auch die folgende Szene (21) klingt noch an *Gl'innamorati* III, 12 an. Eugenia, von Reue über ihre Tat ergriffen und erschreckt durch Fulgenzios verzweiflungsvolles Gebahren, gerät immer mehr in Angst, um schliesslich in Ohnmacht zu fallen. *Oimè mi sento morire . . .* (*Svenuta cade sopra una sedia vicina*). Auch Metilde ist höchst bestürzt über Federicos Verzweiflung. In ihrer Aufregung weiss sie nicht, was beginnen und ist einer Ohnmacht nahe *. . . io cado . . . io vengo meno: mi sento morire* (*si getta sopra una seggiola senza però abbandonarsi troppo*).

III. Akt.

Szene 1. Prospero nimmt von Bettina Abschied. Er soll seinen Herrn auf einer grossen Reise begleiten, die dieser unternimmt, um Metilde zu vergessen und von seiner Leidenschaft geheilt zu werden. Andeutungsweise findet sich ein solcher Gedanke auch in *Gl'innamorati* II, 13: *Farò un viaggio; me ne scorderò*, sagt Fulgenzio zu sich selbst; das „*ne*" bezieht sich auf Eugenia und die ganze Liebesgeschichte. — Mit Freuden hört Orazio, welcher eben mit seinem Notar Crisologo hinzutritt, von jenem Entschluss Federicos, der seinen Alderino von einem lästigen Nebenbuhler befreit. Crisologo, dessen Seitenbemerkungen sogleich den Anwalt der guten Sache, den Parteigänger Federicos und Teodoros erkennen lassen, ist weniger angenehm berührt von der Neuigkeit; (Szene 2) doch tut er sein möglichstes, um Metilde der Gewalt des charakterlosen Orazio zu entreissen. Seiner List und Überredungskunst gelingt es, den alten Fuchs zu bewegen, dem Ehevertrag eine Klausel anzuhängen (s. Inhaltsangabe). So bleibt für Metilde noch eine Rettungsmöglichkeit. Sie ist mittlerweile von Bettina über ihren verhängnisvollen Irrtum betreffs Elisa und Federico aufgeklärt worden und ganz trostlos. In ähnlicher Weise erfolgt auch in Gl'innamorati III, 12 die Aufklärung des Missverständnisses, die Entkräftung ihres Verdachtes unmittelbar auf den unheilvollen Schritt Eugenias,

und ruft in ihrem ohnehin schon geängstigten Gemüt Gefühle tiefster Reue und Zerknirschung hervor, wie bei Metilde. Diese letztere braucht nicht zum äussersten zu schreiten und ihre Einwilligung zur Heirat mit Alderino zurückzuziehen. Denn kaum ist jene Klausel verlesen, die ihr Freiheit und Vermögen zurückgibt, so erscheint Federico, und die Angelegenheit erledigt sich in selbstverständlicher Weise (s. p. 89). Die Stimmung der Schlusszenen ist naturgemäss bei Goldoni wie bei Nota dieselbe: Freude über die endliche Vereinigung, Rückblick auf die Wechselfälle der Liebesgeschichte, Bedauern über die begangenen Torheiten und Hoffnung auf dauerndes Glück.

Der III. Akt, dessen Wert und Bestimmung schon eine Beurteilung fand (p. 132), bietet somit am wenigsten Anhaltspunkte für den Versuch, Notas Abhängigkeit von den beiden mehrerwähnten Lustspielen nachzuweisen. Denn wenn auch in Stimmung und Situation der Verliebten (Metilde) manches an Gl'innamorati erinnert (bes. Szene 9 u. 10), so ist der Hauptinhalt des Aufzuges die Lösung des Konfliktes von jenen Stücken unabhängig. Ungezwungen ist sie nicht, und originell im eigentlichen Sinn auch nicht: es ist echte Notaschablone: die Lustspieljustiz mit dem als deus ex machina auftretenden Menschenfreund, sei es nun Richter, Arzt oder Notar. Die Bösen werden überlistet und bestraft, die Guten aus den Klauen ihrer Widersacher befreit u. s. w. Ähnliche Lösungen finden sich auch bei anderen Dichtern jener Zeit, auch bei Goldoni selbst[1]).

Als Ergebnis der vorstehenden Ausführungen lässt sich feststellen, dass Nota in der szenischen Anordnung seines Lustspiels nur zum Teil eigene Wege ging. Den Eindruck einer gewissen Selbständigkeit erzielt er durch seine Kunst, die Herkunft verschiedener Szenen zu verbergen, indem er die ihm zur Vorlage dienenden Auftritte oder Szenenfolgen entweder auseinanderriss, bald da, bald dort ein Stück verwertete, oder sie zusammenzog, wiederholte, erweiterte, in anderen Zusammenhang stellte oder ihnen eine etwas veränderte äussere Form verlieh. — Nota lehnt sich hauptsächlich an Goldonis *Gl'innamorati* an. Von diesem Lustspiel scheinen beeinflusst: I, 1; I, 9—16; II, 1, 2, 5; II, 20 Schluss; teilweise I, 8; II, 14—18; II, 21; III, 9, 10. Die Anleihen bei Molière erfolgen meist durch Vermittlung Goldonis. Insbesondere erinnern an *Dépit amoureux* auch die Briefszene I, 8, in gewisser Hinsicht II, 1, 2, 5 und der Streitszene II, 20 erster Teil. Notas Behauptung, er habe seine Liebenden *collocato in condizioni diverse da quella immaginate dà citati due maestri* (Gold. u. Mol.); *acciò ne venissero*

1) So erinnert besonders die Lösung der *Inquietudini di Zelinda*, welche Nota in seiner Vorrede erwähnt, in ihrem äusseren Verlauf und der allgemeinen Situation sehr an die *Risoluzioni*.

casi dissimili . . .[1]) trifft also nicht ganz zu. — Zu einem abschliessenden Urteil berechtigt freilich erst ein vergleichendes Studium der

Charaktere.

Um Charaktere im eigentlichen Sinn, um ausgeprägte Individualitäten handelt es sich hier allerdings weniger als um allgemein menschliche Empfindungen, um Gefühle, wie sie schliesslich ein jeder irgend einmal in seinem Leben durchkosten kann. Da die Äusserungen dieser Gefühle und Stimmungen die Handlung ausmachen oder doch ausmachen sollten, wurde schon im vorausgehenden Abschnitt zum Teil die Übereinstimmung jener Gefühle als die Ursachen ähnlicher Szenen, Episoden und Äusserungen konstatiert. Eine zusammenhängende Darstellung der einzelnen Charaktere gestaltet diesen Eindruck zur Gewissheit.

Die Hauptrolle im Lustspiel Notas spielt unstreitig die Verliebte. Durch die auffallende Bevorzugung dieses Charakters, der im Vordergrund des Interesses steht und gegen welchen alle anderen Figuren, selbst Federico, zurücktreten, unterscheidet sich nicht nur die Rolle Metildes von den entsprechenden Rollen der beiden Lustspiele Molières und Goldonis, sondern Notas Stück überhaupt von seinen Vorbildern.

Nota schildert *Le Risoluzioni dell'Innamorata*[2]). Alles was er über das Thema seines Stückes — die Launen, den Trotz der Verliebten — zu sagen hatte, vereinigt er in Metilde. So kommt es, dass sie nicht etwa genau abgegrenzt einem bestimmten Charakter der vorbildlichen Stücke entspricht, sondern bald Ähnlichkeit mit Eugenia, bald mit Eraste oder Lucile aufweist; das liegt ja zum Teil auch in der freien Bearbeitung der Handlung. Eine Besprechung ihres Charakters hat es vor allem mit der Geschichte ihrer wechselnden Liebesempfindungen zu tun.

So ziemlich alle Töne, welche die Skala ihres Gefühlslebens enthält, sind schon von Molière und Goldoni in entsprechenden Charakteren ihrer Stücke angeschlagen. In der Art, wie sie ihre Eifersucht äussert, sind ihr Eraste und Eugenia vorbildlich gewesen. Wie diese nährt sie

---

1) In der dem Stück vorangeschickten Widmung. Er fährt übrigens fort ... *benchè prodotte dalle stesse cagioni* und gibt damit selbst im Wesen die Ähnlichkeit der Hauptcharaktere zu.

2) Metildes Rolle gehört zu jenen, welche Nota für die berühmte Schauspielerin Marchionni schrieb. Dieser Umstand mag die Bevorzugung gerade dieser Figur erklären; s. p. 35f. Anm. 1 und *Commedie, Sec. Racc.* Mil. 1836, p. XXf.

ihren unbestimmten Argwohn durch das begierige Aufgreifen jedes noch so unbedeutenden Verdachtmomentes, bis durch beständiges Kombinieren ihr Verdacht bestimmte Form annimmt, und ihre Eifersucht in hellen Flammen auflodert. Dass sie ihren Federico beständig beunruhigt und quält, spricht Prospero I, 1 aus. Denselben Vorwurf bekommt Eugenia betreffs des Fulgenzio von Flamminia zu hören. (Gl'inn. I, 1.)

Wenn Federico nach Lodi reisen will, glaubt Metilde, er suche Elisa auf. (I, 1, 5.) Spricht er vom Aufschub der Heirat, blickt er auf die Uhr, um Metilde früher als gewöhnlich zu verlassen, argwöhnt diese, es stecke Elisa dahinter. (I, 16.) Gerade so wittert Eugenia hinter einem frühzeitigen Aufbruch Fulgenzios, hinter dem Aufschub der Heirat den Einfluss Clorindas (I, 5, 16). Hierhier gehört auch Metildes Vermutung, Federico möchte ihr deshalb untreu sein, weil Elisa reich ist, sie dagegen ihres Erbes verlustig gehen soll (II, 9). So meint auch Lisetta, Eugenia sei deshalb auf Clorinda eifersüchtig, weil diese begütert sei, sie dagegen nichts mit bekommen werde (III, 1). Auch Eraste und Fulgenzio suchen ja mit Aufgebot allen Scharfsinns in den harmlosesten Tatsachen Anzeichen der Untreue ihrer Geliebten. Glaubt Metilde ihren Verdacht bestätigt, dann kennt ihre Leidenschaft keine Grenzen, und sie lässt sich im ersten Augenblick der Erregung zu raschen, unüberlegten Entschlüssen und Handlungen hinreissen (I, 1, 5). Hierin gleicht sie Lucile, die ja auch im ersten Zorn über Erastes beleidigendes Benehmen ihr Herz dem Valère schenken will.

Dép. am. II, 3, 4 v. 587ff. Marinette:

La résolution, Madame, est assez prompte.
Lucile: *Un cœur ne pèse rien alors que l'on l'affronte;*
Il court à sa vengeance, et saisit promptement
Tout ce qu'il croit servir à son ressentiment.

Wie aber hier bei Nota breit ausgeführt ist, was Molière nur andeutet, so auch beim folgenden Zug Metildes, Luciles und in geringerem Masse auch Eugenias, dass nach dem übereilten Racheakt die Überlegung ihr Recht fordert und trotz der Bemühungen, Zorn und Entschluss aufrecht zu erhalten, die erregte Stimmung weicheren Regungen Platz macht. Die guten Vorsätze, um nicht ins Wanken zu geraten, brauchen künstliche Stütze und Erneuerung. In den Szenen, in welchen diese Stimmungen besonders hervortreten, (I, 5ff; II, 9) finden sich in Wortlaut und Gedanken manche Übereinstimmungen mit Dépit amoureux und Gl'innamorati. Müde des ewigen Streites ruft Metilde aus: *Questa vita non potrei più farla, o morrei consunta* (I, 5). *Gl'inn.* I, 21. Eugenia: *Che vita è questa? Che amor maledetta! Non posso resistere, non posso più.* III, 3. *No, non voglio più far questa vita. Se tirerò innanzi così, diverrò tisica, morirò disperata.*

Aber nun, hofft Metilde, soll es ganz anders werden: *Egli non avrà più d'ora in poi un solo, un solo de'miei pensieri ... E guai, se egli ardisse ancora di presentarsi! ... Vada, vada con la sua signora Elisa.... vada, torni, faccia qnel che vuole, non me ne cale più nè punto nè poco ...* (I, 5). Dieselben Gefühle beherrschen Lucile (*Dép. am.* II, 4 v. 617 ff; 635 ff.):

Hé bien, bien! qu'il s'en vante et rie à nos dépens:
Il n'aura pas sujet d'en triompher longtemps;
Et je lui ferai voir qu'en une âme bien faite
Le mépris suit de près la faveur qu'on rejette.
635 ff. *Quand, dis-je, par un sort à mes désirs propice*
Il reviendroit m'offrir sa vie en sacrifice,
Détester à mes pieds l'action d'aujourd'ui
Je te défends surtout de me parler pour lui ...

Sie wird sich also ihrer Schwachheit bewusst und sucht in Marinette eine Stütze ihrer Vorsätze.

Auch Metildes Benehmen und Reden lassen erwarten, dass ihre Festigkeit ins Wanken gerät. „Vielleicht wäre es besser, Witwe zu bleiben und fern von der Welt auf dem Lande zu leben." *Non vedrei più nessuno, anderei a stare in villa, lontana dal mondo.* (I, 5). In ähnlichen Gedanken findet Eugenia Trost (III, 3): *Andrò in un ritiro; Andrò lontana dal Mondo.* Von Alderino will Metilde nichts hören. Lieber überlässt sie sich schmerzlich süssen Erinnerungen an Federico. Bettina appelliert mit Erfolg an ihr „Ehrgefühl": *Hai ragione, mi sento avvilita: e l'amor proprio oltraggiato dee finalmente risanarmi* (I, 5); ähnl. I, 6: *gli affetti debbono essere governati dalla ragione... E quando l'intelletto è accecato, tutte le nostre operazioni ri risentono de' disgusti dell'animo: e allora non si fa più nulla di buono.* In dieser Richtung bewegen sich später auch Teodoros gute Lehren. Fulgenzio erhält gute Ermahnungen ähnlicher Art von Ridolfo, *Gl'innam.* I, 10: *pensate ... prima di risolvere, ma quando avete pensato, ma quando avete risoluto, non fate che la ragion vi abbandoni, e che l'affetto vi acciechi, trasporti, e vi avvilisca a tal segno.*

Ganz die gleiche Entwicklung macht Metildes Stimmung im zweiten Akt durch: erst der aufsteigende Verdacht und die argwöhnischen Kombinationen (II, 1, 2), dann leidenschaftliche Erregung und vorschnelles Handeln, das sie für Entschlossenheit hält. Met. *(Questa volta mi vedrai risoluta, irremovibile,) (piano a Bettina e con fuoco.) ... (Non sarò più debole: vanne)* (II, 5).

Man vergleiche damit die Situation im *Dép. amour.* IV, 2 v. 1289 f.; IV, 3, 1291 f. Gros-René. *Tenez vous ferme au moins.*
Eraste. *Ne te mets pas en peine.*

Gr-R. *J'ai bien peur que ses yeux resserrent votre chaîne.*
IV, 3 Marinette. *Je l'aperçois encor; mais ne vous rendez point.*
Lucile. *Ne me soupçonne pas d'être foible à ce point.*

Auch Metilde glaubt sich ihrer skeptischen Dienerin gegenüber quasi rechtfertigen und Festigkeit geloben zu müssen; sie schämt sich ihrer früheren Nachgiebigkeit und fürchtet Bettinas Spott. — Aber auf die Erregung folgt auch hier bald wieder ruhigere Überlegung. II, 9 Metildes. *E pure, più ci penso, meno ravviso il motivo di cotesti inganni.*

An diese Worte erinnert *Dép. amour.* II, 4 v. 592 ff. Marinette:

Vous m'en vogez encor toute hors de moi-même;
Et quoique là-dessus je rumine sans fin,
L'aventure me passe, et j'y perds mon latin.

So geht es fort im Wechsel der zarten und energischen Regungen, bis die ersteren die Oberhand bekommen. *Si, bella vendetta, sposare uno scimunito, e far ridere quel perfido!* (II, 9). Eugenia kommt dasselbe Bedenken: Ärgern soll sich Fulgenzio, wenn er mich verheiratet sieht. Aber warum ärgern? *Stolta ch'io sono, riderà piuttosto, se crederà ch'io mi sia legata altrui per isdegno* (IV, 11) ...

Wie Metilde nach ihrem törichten Streich sich höchst unglücklich fühlt und schwermütige Betrachtungen anstellt, so auch Metilde. Ihr Monolog II, 10 atmet dieselbe Stimmung wie Eugenias Monolog in Gl'innamorati III, 11. Sie fühlen sich beklommen; es ist ihnen unmöglich, einem Gleichgültigen die Hand zu reichen. Aus ihren Klagen über die Treulosigkeit des Geliebten klingt das Bedauern heraus, ihn verlieren zu müssen.

Eugenias pathetische Worte aber haben immer noch eher die auch beabsichtigte komische Wirkung, während sich in Metildes Monolog ein rührseliges Element einschleicht. — Auch der tragische Ausgang der Streitszene II, 20 wirkt wieder ernüchternd auf die Erregte: *S'egli è reo, ch'egli sappia almeno ch'io sono innocente, ch'io l'amo sempre ... e mi basta* (II, 21). Einen ähnlichen Anlauf zu entsagender Liebe macht Eugenia im Laufe ihrer langen Verteidigungsrede (II, 13): *Voi mi abbandonerete, ed io vi amerò in eterno ... Ancor che mio non siate ... io sarò sempre vostra, e lo sarò finche viva, e lo sarò colla maggior tenerezza del cuore.*

Noch ein Zug ist Metilde und Eugenia gemeinsam: ihre Reue und Selbstanklagen, wenn sie ihre Verblendung und ihr Unrecht einsehen (was allerdings bei Eugenia seltener der Fall ist und nicht so rückhaltlos geschieht wie bei Metilde). *Io, io l'ho offeso, e ingiustamente,* bekennt Metilde I, 8, da sie Federicos aufklärenden Brief gefunden hat. *Ho il torto, lo confesso,* klagt sie sich II, 16 Federico gegenüber

an, der sie bei Alderino überrascht hat. — Auch Eugenia lässt sich herbei, einzugestehen: *via, avete ragione. Non vi tormenterò più. Compatitemi; conosco che ho fatto male . . .* (I, 11). — Beide versuchen, den erzürnten Liebhaber durch Zärtlichkeit umzustimmen. Met. I, 16 *Dunque il miv increscimento, i miei affanni non possono più nulla sull'animo vostro?*

Eug. (II, 13): *V'ho date io scarse prove dell'amor mio? Vi pare che sia di voi poco accesa? Non vi bastano le mie lacrime, i miei sospiri? . . .*

Wie es ihnen im weiteren Verlauf der Szene gelingt, den Verliebten umzustimmen, wurde eben geschildert (p. 97 f.).

Gleich gross ist ihre Verzweiflung nach der Einwilligung zur Heirat mit einem andern.

Met. (III, 9) *Vedi, vedi un'insensata donna che sta per sottoscrivere la sua eterna sciagura.*

Eug. (III, 11) *Povera me! cosa ho fatto?* — III, 12 (*Ah incauta! ah ingrata! perchè impegnarm col Conte?*).

In ihrem Schuldbewusstsein lässt Eugenia ruhig die Vorwürfe Fulgenzios über sich ergehen und nennt ihren Schritt eine *colpevole debolezza* (III, 11, 12). — Auch Metilde erkennt die Berechtigung der Vorwürfe Teodoros an: *Ah tacete; io sono colpevole . . . la gelosia, la passione . . .* (III, 10).

Kurz vorher hatte sie noch einen Teil der Schuld auf Federico zu schieben gesucht: *S'egli mi avesse amata, non mi avrebbe fatta vivere fra continui sospetti.* — Ganz denselben Vorwurf erhebt Eraste gegen Lucile im *Dép. amour.* IV, 2 V. 1213 ff.

Loin d'assurer une âme, et lui fournir des armes
Contre ce qu'un rival lui veut donner d'alarmes,
L'ingrate m'abandonne à mon jaloux transport,
Et rejette de moi message, écrit, d'abord!

Auch Metildes überschwengliche Freude, sowohl nach der ersten Aussöhnung I, 11, wie am Schluss des Stückes bei der dauernden Vereinigung mit Federico ruft die Erinnerung an ähnliche Stimmungen Eugenias in *Gl'innamorati* I, 11; III, 15 wach. Charakteristisch ist die Übereinstimmung eines Zuges bei der Lektüre des Briefes I, 8 mit der Briefszene *Dép. amour.* I, 2: Metilde wie Eraste sind so beglückt über den Empfang der frohen Botschaft, dass sie in ihrer Freude die besonders inhaltsschweren Schlussworte des Briefes wiederholen.

Trotz dieser unverkennbaren eklektischen Zusammenstellung des Charakters der Metilde gelang es Nota, ein zwar einheitliches, aber auch eintöniges, unselbständiges Bild der Verliebten zu geben, weniger originell als Goldonis launische, starrköpfige Eugenia; weniger graziös

und anziehend als Molières Lucile, weil mit wenig Frische und Humor gezeichnet.

Das gleiche muss von Federico gesagt werden, der bedeutend hinter Metilde zurücktritt. Seinem Naturell nach entspricht er dem Eraste, mehr noch dem Fulgenzio Goldonis, ohne jedoch die Natürlichkeit und Komik dieser Charaktere entfernt zu erreichen. Federicos und Fulgenzios Temperament liegen in ähnlicher Richtung. Von ersterem urteilt Bettina I, 1, er sei *un uomo burbero, cappriccioso, che si adombra d'un nulla, e fa tosto due palmi di muso* . . . Fulgenzio wird von Eugenia geschildert als *caldo, intolerante, subitaneo* (I, 1). Aber wie es von ihm heisst (*egli*) *è di buonissimo cuore,* so auch von Federico. *Egli ha un ottimo cuore.* — Reizbar und leidenschaftlich, sind sie beide nicht minder argwöhnisch als der Gegenstand ihrer Liebe. Beim Anblick des Fremden fasst jeder sogleich Verdacht, und die Laune ist verdorben. Während aber Fulgenzio sich widerwillig in die Verhältnisse schickt und seinem Unmut durch versteckte Ironie und schlechte Laune Luft macht, nimmt Federico den Fall viel tragischer: sein Unwille äussert sich in pathetisch-schmerzlichen Ausdrücken und beissender Ironie. Allerdings hat er auch mehr Grund zur Eifersucht als Fulgenzio. Auch in der Streitszene zeigt sich dieser Unterschied der Charaktere. Fulgenzio tobt zuerst, gibt allmählich nach und überlässt sich schliesslich rückhaltsloser Freude. Federico bewahrt Vornehmheit und Ruhe; er vergibt sich nichts: herablassend willigt er in die Versöhnung. Erst im zweiten Akt geht er aus sich heraus (Szene 14—20). — Wie Fulgenzio (Gl'innam. III, 12), so kommt Federico (II, 14) freudig ins Haus der Geliebten, teils um sich zu rechtfertigen, teils um frohe Botschaft zu bringen. Gleich Fulgenzio, der über Eugenias seltsames, ablehnendes Benehmen erschrickt, ist Federico betroffen von Bettinas Zurückhaltung und Erklärung. Schmerzlich berührt zuerst über diese unverdiente Behandlung (seine Worte erinnern vielfach an Erastes Unmut über Luciles Stolz und Lieblosigkeit *Dép. am.* IV, 2, V. 1199 ff.) bricht er in leidenschaftliche Wut aus, als er sich neuerdings hintergangen wähnt, und äussert seinen Zorn durch Zerreissen und Zerbeissen von Taschentüchern, rasendem Auf- und Abstürmen (II, 16) und dgl. Auch der Wortlaut ähnelt stark dem Zornesausbruch Fulgenzios, *Gl'innam.* III, 12. Fulg. *Al perfida! al disleale! quest'è l'amore? questa è la fedeltà? . . . Furono sempre finti i vostri sospiri. Mendaci sono ora le vostre smanie. Me ne sono avveduto della vostra inclinazione pel mio rivale. Erano pretesti per istancarmi, le gelosie mal fondate, i sospetti ingiuriosi, le invettive, e gl'insulti. Godi, barbara, della mia disperazione, trionfa della mia buona Fede, deridi un misero che per Te more, ma trema della Giustizia del Cielo. Ti lascio*

in preda del tuo rossore; parlino per me i tuoi rimorsi, e per ultimo dono di chi tu sprezzi, assicurati di non vedermi mai più.

Risol. II, 16. Fed. *Qual benda mi si toglie dagli occhi . . . Si vada, si puniscano gl'indegni . . . rossore, vergogna alla perfida, scoprirò a tutti il suo tradimento.* — II, 18. *Dio! chi poteva crederla così dissimulata? tacere tutto, fingere lacrime, tormenti, costanza . . . come, come potrè frenar l'ira che mi agita! ah sì, bramo di perdermi, di morire: si vada.*

Ebenso tragisch und pathetisch gibt sich Federico in der Streitszene II, 20. Da ist nichts zu spüren von dem komischen Beigeschmack, der Fulgenzios Benehmen in ähnlicher Lage anhaftet, ganz zu schweigen von einem Vergleich mit Eraste.

Ein etwas frischerer Zug geht durch die Zeichnung der untergeordneten Rollen. Die bei Goldoni so ziemlich ganz in Wegfall geratenen Figuren der Diener sind wieder etwas mehr zu ihrem Recht gekommen, zum Teil in Anlehnung an Molière. Der parodierende Parallelismus allerdings, der bei letzterem in dem Liebesverhältnis zwischen Marinette und Gros-René liegt und so belustigend wirkt, ist bei Nota nur gestreift. Auch Prospero und Bettina lieben sich, und ihr Verhältnis ist von den jeweiligen Beziehungen ihrer Herren beeinflusst. Nur drei Stellen lassen Schlüsse in dieser Richtung zu. — I, 1 sucht Prospero schliesslich die Annahme des Briefes durchzusetzen, indem er Bettina gegenüber zarte Saiten anschlägt, wird aber ebenso spöttisch abgewiesen wie Marinette von Gros-René I, 5 oder dieser selbst von Marinette[1]). Einen direkten Vergleich zwischen dem Verhältnis der Herren und jenem der Diener regt Metilde selbst an I, 6 *...ma non ami anche tu Prospero?* frägt sie Bettina, welche entgegnet: *Sì, ma l'amore non mi ha mai tolto l'appetito.* — Met. *Non so comprendere.*

Ähnlich stellt Gros-René der argwöhnischen Liebe seines Herrn seine eigene, gesunde, von keiner Eifersucht angekränkelte Liebe zu Marinette gegenüber. (*Dép. am.* I, 1 V. 57ff.), aber Eraste versteht ihn nicht oder gibt nichts auf seine Worte: *Voilà de tes discours.* — III, 2 kommt das Verhältnis Prosperos und Bettinas noch einmal zum Ausdruck: Prospero verabschiedet sich in rührender Weise von Metildes Dienerin.

Wenden wir uns nun zur näheren Betrachtung der Dienerrollen. Entsprechend der bevorzugten Stellung, deren sich Metilde in Notas Stück erfreut, tritt auch die Rolle Bettinas sehr in den Vordergrund.

1) Besonders deutlich in dem zweiaktigen Arrangement, das zuerst der Schauspieler Valville unter Ludwig XIV. vom *Dépit amoureux* veranstaltetete, Akt II, Sc. 2. — S. Despois et Mesnard, *Œuvres de Molière*, I, 392f.

Auch ihr Charakter ist eine Mischung von verschiedenen Zügen ähnlicher Figuren in Goldonis und ganz besonders Molières Lustspiel. Zwar ist ihr Verhältnis zu Metilde nicht so ehrlich und aufrichtig wie jenes von Gros-René und Marinette zu ihrer Herrschaft. Doch erscheint auch sie als Stütze, Trösterin und Beraterin ihrer Herrin. Auch sie nimmt energisch Metildes Interesse wahr. Wie Marinette empfängt sie den Auftrag, um keinen Preis den treulosen Federico zu begünstigen oder auch nur ihm das Wort zu reden, und sie führt ihren Auftrag gewissenhaft durch (I, 1): Dem Prospero sagt sie gehörig die Meinung; des Federico entledigt sie sich mit List und Energie (II, 14); selbst mit Teodoro wird sie fertig: *Nè si faccia a credere il signor Federico di abbindolarci a sua posta. Siam buone le due, le quattro volte; ma alla fin fine ci punge addentro, e diam fuoco al cammino: capisce ella?* (11, 8). Diese Worte erinnern sehr an Gros-Renés ehrliche Entrüstung, da er Marinette heimschickt. *Dép. am.* I, 5, V. 333ff.:

Va, va rendre réponse à ta bonne maîtresse,
Et lui dis bien et beau que malgré sa sonplesse,
Nous ne sommes plus sots ni mon maître, ni moi,
Et désormais qu'elle aille au diable avecque toi.

Wie die Diener bei Molière, so weiss auch Bettina ihre schwach werdende Herrin durch ein geeignetes Wort zu Entschlossenheit und Trotz zu mahnen. Zu diesem Zweck hat sie eine Reihe gegen die böse Männerwelt gerichteter Sprüche bereit; z. B.: *Han ragione gli uomini di trattarci male, poichè siamo sempre deboli* (I, 8). — *Godono gli uomini di queste nostre debolezze*, u. dgl. m. —

Marinette äussert sich ähnlich. *Dép. am.* II, 4, V. 611ff.:

Nous . . . prêtons l'oreille
Aux bons chiens de pendards qui nous chantent merveille,
Qui pour nous accrocher feignent tant de langueur!
Laissons à leurs beaux mots fondre notre rigueur,
Rendons-nous à leurs vœux, trop foibles que nous sommes!
Foin de notre sottise, et peste soit des hommes!

Denselben Vorwurf erhebt Gros-René umgekehrt gegen die Männer: Schwachheit und Gefälligkeit gegen die hochmütigen Frauen V. 1229ff.

Gleich Gros-René ist Bettina aus härterem Holz geschnitzt als ihre Herrin und nicht von Liebesqualen gepeinigt; sie lebt nach robusten Grundsätzen.

Bettina wäre immerhin eine der erfreulichsten Erscheinungen des Stückes, hätte Nota nicht gerade dadurch einige Selbständigkeit bekundet, dass er ihrer Handlungsweise unlautere Beweggründe unterschob. Sie verkauft ihren Einfluss bei Metilde an Orazio um die Aus-

sicht auf ein reiches Trinkgeld. In diesem Licht betrachtet verliert Bettina bedeutend in der Sympathie des Zuschauers, ohne dass die Spuren fremden Einflusses in ihrem Charakter verwischt würden.

Übrigens findet sich eine ähnliche Bestechungsszene in *Gl'innamorati* I, 4. Eugenia beschenkt den Tognino, damit er ja an Fulgenzio ihre Botschaft ausrichte. Auf Flamminias Einspruch entgegnet er: *La sua Signora Sorella ha delle maniere obbliganti. Un Testone vale a Milano quarantacinque soldi di buona moneta.* — Bei Nota lautet die Stelle (I, 4): *Ah quelle doppiette sono la gran tentazione!*

Prospero tritt gegen Bettina sehr zurück. Er ist gutmütig, redlich und meint es ehrlich mit seinem Herrn wie mit Bettina. Seinem Herrn sucht er ein treuer Berater zu sein, der ihn vor törichten Schritten abhalten will (II, 19), ähnlich wie Ridolfo seinen Freund aus Eugenias Nähe bringen möchte. Wie seine Rolle überhaupt manche Ähnlichkeit mit Rudolfo, Tognino und anderen hat, wurde bei anderer Gelegenheit erwähnt[1]). Mit Gros-René teilt er den Zug der Treue und Anhänglichkeit an seinen Herrn, dessen Schicksal er zu seinem macht (III, 1). Doch ist im übrigen sein Wesen durchaus verschieden von dem des verschmitzten, lustigen Galliers.

Teodoro teilt sich mit Crisologo in das Amt, welches bei Goldoni Ridolfo und Flamminia zugewiesen ist, d. h. über den Parteien zu stehen und durch ernsten Tadel wie gütiges Zureden zwischen den Verliebten das gute Einvernehmen herzustellen. Dieser Aufgabe unterzieht sich Teodoro namentlich in II, 1 und III, 11. Seine Ermahnungen erinnern etwas an Ridolfos gute Lehren (Gl'inn. I, 10), an Robertos Ausspruch über die Vergänglichkeit selbst grosser Liebe. Aber noch mehr sprechen in diesen guten Lehren vielleicht Notas eigene trübe Erfahrungen mit, wie man sich überhaupt hier und da nicht des Eindruckes erwehren kann, als hätte er manches Wort in Erinnerung seiner unglücklichen Leidenschaft geschrieben.

Ein überraschendes Resultat hat die Untersuchung der bisher etwas stiefmütterlich behandelten Hauptpersonen des Gegenspiels, Orazio und Alderino ergeben. Diese beiden Charaktere sind nämlich nichts als ziemlich treue Kopien der Herrn Diafoirus jun. und sen. aus Molières *Malade imaginaire.* Bei Orazio, welcher dem Monsieur Diafoirus entspricht, kommt noch eine Dosis Avare und Tartuffe hinzu. Seine verbrecherische Habsucht, seine altmodische Kleidung, das vorenthaltene Trinkgeld, die wertlosen Hochzeitsgeschenke und die Hast, mit der sie zurückgenommen werden, sind Züge, die einem Avare Ehre

1) p. 94f.

machen würden. Sein Grundsatz, nur den Schein, den Ruf zu wahren, die bedenklichen Einblicke, welche seine Unterredung mit Bettina (I, 9) und Crisologo (III, 4, 6) in seine sittlichen Anschauungen gewähren, die Rolle, welche er bei Abfassung und Verlesung des Ehevertrages spielt, all das wäre eines Tartuffe würdig. Mehr noch hat er von Mons. Diafoirus. Wie dieser ein Feind aller Neuerungen ist, namentlich auf medizinischem Gebiet, so verabscheut auch Orazio jeden Fortschritt. Alle neue Erfindungen: *La vaccinazione, il galvanismo, le macchine a vapore, la stenografia, la litografia, le bigotterie di Dandolo*, sind ihm ein Greuel. Daher glaubt er als besonderen Vorzug Alderinos anführen zu müssen: *Egli detesta al pari, e più ancora di me, tutti gli usi moderni.* — Dasselbe tut bekanntlich auch Mons. Diafoirus. *Malade imag.* II, 5, p. 355: *Mais sur toute chose ce qui me plaît en lui, et en quoi il suit mon exemple, c'est qu'il s'attache aveuglément aux opinions de nos anciens, et que jamais il n'a voulu comprendre ni écouter les raisons et les expériences des prétendues découvertes de notre siècle, touchant la circulation du sang et autres opinions de même farine* —

Orazio kann seinen Adoptivsohn überhaupt nicht genug loben: *. . . tu non conosci ancora il signor Alderino, mio figliastro? . . . L'ho allevato io stesso . . . Io l'ho adottato* (I, 3). *Questi, questi è un giovane di garbo* (I, 3) *. . . E un oratore, vi dico* (*a Metilde*) (I, 11). — Perpetua: *Quando egli parla, v'assicuro che rapisce* (*a Metilde*) (I, 4). *Mal. imag.* II, 5, Mons. Diafoirus: *Monsieur, ce n'est pas parce que je suis son père, mais je puis dire que j'ai sujet d'être content de lui, et que tous ceux qui le voient en parlent comme d'un garçon qui n'a point de méchanceté . . . il n'y a point de candidat qui ait fait plus de bruit que lui dans toutes les disputes de notre Ecole: Il s'y est rendu redoutable . . . il est ferme dans la dispute . . .*

Noch viel deutlicher als bei Orazio tritt die Ähnlichkeit mit den erwähnten Charakteren Molières bei Alderino hervor. Überhaupt sind die Szene 11 des ersten Aktes und Teile der Szenen 12 und 13 nach *Mal. imag.* II, 5 gebildet. In beiden Fällen soll einer jungen Dame, die ihr Herz bereits verschenkt hat, ein ihr gänzlich unbekannter Mann als Bräutigam aufgedrängt werden. Da letzterer einen ganz läppischen Eindruck macht, sucht die Bedrängte sich um jeden Preis diesem Zwang zu entziehen.

Die Personalbeschreibung des Th. Diafoirus passt vortrefflich auf Alderino: *C'est un grand benêt, nouvellement sorti des Ecoles, qui fait toutes choses de mauvaise grâce et à contretemps.*

Gleich Thomas Diafoirus leiert er einstudierte, mit geschraubten, höflichen Phrasen gespickte Reden her, in gesellschaftlicher Dressur

und mechanischer Höflichkeit ein getreues Abbild des jungen Pariser Doktors. Aber wie es beim Memorieren leicht zu gehen pflegt, beide bleiben stecken. So bringt den jungen Diafoirus, als er eben der Béline ein schön gesetztes Kompliment machen will, eine unvorhergesehene Unterbrechung durch die Angeredete so aus der Fassung, dass er nicht mehr fortfahren kann: p. 367 f. *Puisque l'on voit sur votre visage . . . puisque l'on voit sur votre visage . . . Madame, vous m'avez interrompu au milieu de ma phrase, et cela m'a troublé la mémoire.* Ähnlich ergeht es Alderino I, 11: *Ed è un vero contento il trovarmi con un padre tale adottivo, ch'io riguardo come padre mio naturale, e ancor di più; e con due zie . . . tali, ch'io considero . . . ah, signora Metilde, la vostra presenza mi dà l'interdetto*; — oder I, 13 *Qual fortuna è la mia di potervi esprimere . . . anzi qual confussione di non potervi esprimere . . .*

Beide ernten aber auch Lobsprüche für ihre Redefertigkeit. Alderinos Vater und Tanten sind ebenso entzückt von der Gewandtheit ihres Schützlings, wie Argan und Diafoirus sen. von den rednerischen Gaben Thomas'.

Die Krone setzen beide ihrer Geschmacklosigkeit auf durch die Idee, ihren Bräuten eine Doktordissertation bezw. eine Prozesschrift zu überreichen. *Mal. im.* II, 5 (p. 356 f.).

Th. Diaf.: (*il tire une grande thèse roulée de sa poche, qu'il présente à Angélique*). *J'ai contre les circulateurs soutenu une thèse, qu'avec la permission de Monsieur, j'ose présenter à Mademoiselle, comme un hommage que je lui dois des prémices de mon esprit.*

Angélique: *Monsieur, c'est pour moi un meuble inutile, et je ne me connais point à ces choses-là.*

Dann folgt die Einladung zur Sektion einer Frau.

Alderino berichtet, er habe letzter Tage in langer, glänzender Rede fünf Angeklagte verurteilt (Alderino ist nämlich eine Art Amts- oder Bezirksrichter): *Anzi ho quì appunto un exemplare della sentenza, che vi prego di aggradire come un primo segno del mio . . .*

Met. *Vi ringrazio, signore, non me ne intendo.*

Ald. *E se, essendo promosso, avrò l'onore di ulteriormente vedervi . . . La prima copia sarà sempre rimessa a voi . . .*

So wenig es sich nach Mons. Diafoirus für den Arzt darum handelt, die Kranken gesund zu machen, sondern nur sie in aller Regel und Form zu behandeln, so wenig ist es Alderino darum zu tun, die Angeklagten nach Verdienst abzuurteilen oder gar Milde walten zu lassen, sondern sie um jeden Preis in wohlgefügter, mit juristischen Ausdrücken durchsetzter Rede zu verurteilen.

Risol. I, 11; Alderino. *Erano cinque i rei, signora Metilde.*
Met. *E gli avete tutti salvati?*
Ald. *Grazie al cielo neppure uno: tutti furono condannati.*

Wie Thomas Diafoirus in seiner Unterhaltung mit Angélique den Doctor medicinae, den geschickten Disputanten herauskehrt und mit Ausdrücken um sich wirft wie *nego consequentiam*, *distinguo*, *concedo etc.*, so verrät bei Alderino jedes Wort den Juristen. Um aus den zahlreichen Beispielen nur einige wenige anzuführen.

I, 11 *Eh signora, signora, se la vostra modestia non mi facesse un inibitoria, direi . . .*
I, 12 *Sono condannato senza appello ad amarla.*
ibid. *Vi supplico con umile rogatoria.*
I, 13 *Ah, se potessi ottenere dal labbro vostro una favorevol sentenza . . .!* u. s. w.

Unter solchen Umständen ist es den beiden präsumptiven Bräuten durchaus nicht zu verdenken, wenn sie nicht gleich fest zugreifen, sondern sich zurückhalten (abgesehen von ihren anderweitigen Verbindlichkeiten).

Mal. imag. II, 6. p. 368. Angél. *De grâce, ne précipitez pas les choses. Donnez-nous au moins le temps de nous connaître, et de voir naître en nous, l'un pour l'autre, cette inclination si nécessaire à composer une union parfaite.*
Th. Diaf. *Quant à moi, Mademoiselle, elle est déjà toute née en moi, et je n'ai pas besoin d'attendre davantage.*
Risol. I, 13 Alder. *Ah, se potessi ottenere dal labbro vostro una favorevol sentenza!*
Met. *In così breve tempo, signore . . .?*
Ald. *E se piacerà al cielo ch'io diventi conjuge vostro . . .*
Met. *Voi non mi conoscete ancor bene.*
Ald. *Quando ho veduto un reo in faccia, subito decido; così appeno veduta voi.*

Die angeführten Belegstellen mögen genügen. Es dürfte der Beweis erbracht sein, dass wir es in den Personen des Orazio und Alderino mit direkten Nachahmungen der beiden Diafoirus aus Molières Malade Imaginaire zu tun haben. Abgesehen davon hat die Vergleichung der Charaktere ein ähnliches Ergebnis gezeitigt wie die Untersuchung über die Originalität der Handlung. Wiewohl Notas Hauptpersonen keine vollständigen Entsprechungen in Goldonis Gl'innamorati und Molières Dépit amoureux haben, lässt sich doch der Einfluss dieser Lustspiele auf Notas Charakter- und Stimmungsschilderung deutlich nachweisen. Seine Charaktere sind geschickt zusammengestellt aus Momenten, die

alle bereits in den Stücken seiner Vorgänger gegeben waren. Wesentlich Neues hat Nota nicht hinzugefügt.

Schluss.

Hinsichtlich des Wertes der behandelten Stücke ist das meiste schon in den vorstehenden Ausführungen gesagt worden. Eine zusammenhängende Vergleichung kann sich daher auf wenige zusammenfassende Bemerkungen beschränken.

Der Stoff hat in Notas Händen nicht gewonnen. Er hat das Thema, das sich seiner Natur nach nur für leichte graziöse Bearbeitung eignet, zu schwerfällig angefasst, zunächst, indem er es zu sehr mit Handlung belastete, das wesentliche Moment aber, die Schilderung des Liebeszwistes, die Beziehungen der beiden Verliebten zueinander, mehr in den Hintergrund treten liess. Was Goldoni des Guten zu viel getan hat, tut Nota zu wenig. Es kommt diese Erscheinung mehr in der ungleichmässigen Behandlung der Hauptcharaktere zum Ausdruck, aber auch in der oberflächlichen Psychologie und wenig feinen Technik der Versöhnungsszenen. Molière gelingt es, die Versöhnung aus dem Trotz der Verliebten heraus zustande kommen zu lassen; darin liegt die Feinheit seiner Beobachtung und Komik. Goldoni versucht es ihm hierin nachzutun, wenn auch mit weniger Glück; ihm fehlt die Anmut und Natürlichkeit. Bei Nota aber wirken äussere Umstände zusammen, die Versöhnung der Verliebten herbeizuführen, namentlich die gezwungene Intrige des III. Aktes. Vor allem aber gelang es Nota nicht, die dem Stoff so notwendige, natürliche Frische und Grazie zu verleihen, die wir im Dépit amoureux, mit Einschränkung auch in den Innamorati bewundern. Ein ernster Ton liegt über dem ganzen Stück. Notas Verliebte reizen selten zum Lächeln. Die Charaktere der Liebenden sind zu schwer, namentlich jener Federicos. Die Streitszenen ermangeln durchaus der Komik; sie spielen eher ins Tragische oder Weinerliche. Ursache hiervon mag vielleicht des Dichters ernstes Gemüt sein, der wohl mehr als einmal in Situationen, wie er sie in seinem Lustspiel schildert, eine bedeutende und keineswegs beneidenswerte Rolle gespielt haben mag. Selbst die Sprache ist durchaus ernst und fast ganz frei von subjektiver Komik. Dazu kommt, dass sich auch in diesem Stück ein moralisierender Ton fühlbar macht, zwar weniger als in den früher besprochenen Stücken, weniger vielleicht als selbst in Goldonis Lustspiel. Natürlich konnte der Autor auch hier wieder nicht der regelrechten Ausübung der Lustspieljustiz entraten und ihrer notwendigen Folgen: Beschämung der Bösen, Belohnung bezw. Heilung der Guten oder Besserungsbedürftigen. Ein ebenso schlauer als ehrenwerter Justizbeamter versieht

jenes Amt im letzten Akt zu allseitiger Zufriedenheit und teilt sich mit dem philosophisch angehauchten Teodoro in die guten Ermahnungen, welche die Liebenden mit auf den Weg bekommen. — Trotz alledem meint ein Zeitgenosse, Nota habe gerade in diesem Werk dem komischen Element mehr Zugeständnisse gemacht als in irgend einem anderen seiner Lustspiele[1]). Vielleicht dachte dieser Kritiker an das heitere Wesen Bettinas, an den belustigenden Eindruck, welchen Alderino und seine Verwandtschaft erwecken; oder es vermochten einige technische Mittel der Komik, welche ziemliche Ähnlichkeit mit manchen schon von Molière verwendeten Einfällen haben, auf die Lachmuskeln der Zuschauer zu wirken[2]). Freilich ist's eben mit der Originalität dieser Komik nicht zum besten bestellt.

Da der Stoff, den Nota behandelte, im Kern recht allgemeiner Natur ist und Liebeszwist und Versöhnung sich immer in bestimmter, nicht sehr variationsfähiger Weise äussern, so bedarf es eines ganz originellen Talentes, einem solchen Thema neue Seiten abzugewinnen. Ein solches Talent war Nota nicht.

Die Untersuchung über die Originalität der Risoluzioni in amore hat zu folgendem Ergebnis geführt. Le Risoluzioni in amore sind von Molières Dépit amoureux und Goldonis Gl'innamorati stark beeinflusst. Die Nachahmung ist zwar keine sklavische, aber eine bewusste und deutlich erkennbare. Die Art der Nachahmung besteht nicht in direkter Entlehnung von Szenenfolgen oder Charakteren, sondern das Lustspiel ist, bei Verwertung ganz der nämlichen Motive, eine geschickte Kombination von zahlreichen Einzelheiten in Charakteren und Handlung aus jenen beiden vorbildlichen Stücken; auch im Wortlaut lassen sich eine Reihe deutlicher Anlehnungen an Goldonis und Molières Lustspiele feststellen. Die Charaktere des Orazio und namentlich Alderino sind dem Malade imaginaire von Molière entnommen. — Aus diesen Gründen lässt sich nicht immer genau bestimmen, wieviel Nota dem Dépit amoureux, wieviel den Innamorati verdankt. Im allgemeinen kann man sagen, dass er in der Handlung und im Aufbau der Szenen sich mehr an Goldoni gehalten hat, während Charaktere und manche Stimmungs-

1) Bibl. ital. XXI (1821) p. 100 Anm. in dem p. 78 erwähnten Brief.

2) So z. B. I, 3, wo Orazio in Anwesenheit des ihm unbekannten Prospero über diesen und Federico loszieht und in Verlegenheit gerät, als sich jener vorstellt. — In Sz. 10 lassen sich die beiden Tanten Alderinos in unheimlichen Rededrang nicht zu Worte kommen. — Im 13. Auftritt des nämlichen Aktes richtet Metilde in Alderinos Gegenwart die feurigsten Liebesbeteuerungen an den von jenem unbemerkten Federico. — Dieser stellt sich bald darauf (Sz. 15) dem Alderino als Vetter Metildes vor, beglückwünscht ihn und verspricht ihm seine Unterstützung. Alderino ist ausser sich vor Freude. — Die Beispiele liessen sich vermehren.

schilderungen vornehmlich dem Dépit amoureux nachgebildet sind. Selbständig ist Nota natürlich in der Art der Kombination und Benützung der gegebenen Details; vermutlich in der Lösung des Konfliktes (III. Akt); ferner in der Einführung der untergeordneten Rollen des Teodoro, Delmiro, Crisologo, der Carlotta und der Familie Detenebrosis (mit der erwähnten Einschränkung). — An künstlerischem Wert steht Notas Lustspiel seinen Vorbildern entschieden nach.

Lebenslauf.

Als Sohn des kgl. Postassistenten Friedrich Baumann und seiner Frau Philomena, geb. Schuler, wurde ich, Friedrich Baumann, am 30. September 1879 in München geboren. Die Volksschule besuchte ich in den Jahren 1885—1889 zuerst in München, dann in Waging. Von 1889—1898 war ich Zögling der kgl. Erziehungsanstalt Albertinum und als solcher Schüler des kgl. Ludwigsgymnasiums in München. Im Herbst 1898 bezog ich die kgl. Ludwigs-Maximilians-Universität dortselbst und wandte mich dem Studium der romanischen und englischen Philologie zu. Während meines fünfjährigen Hochschulstudiums, welches in den Jahren 1900—1902 durch wiederholten Aufenthalt in Frankreich und England unterbrochen wurde, besuchte ich namentlich die Vorlesungen der Herrn Professoren Dr. Breymann, Dr. Hartmann, Dr. Schick und Dr. Sieper, sowie der Herren Lektoren Blinkhorn und Dr. Pirson. Im Herbst 1901 legte ich die Lehramtsprüfung aus der romanischen, 1902 auch aus der englischen Philologie ab; im folgenden Jahre, 1903, unterzog ich mich dem 2. Abschnitt der Staatsprüfung für das Lehramt in den neueren Sprachen. Vom Herbst 1903 bis zum Sommer 1904 war ich an der Universität Clermont-Ferrand als Lektor und am dortigen Gymnasium als assistant étranger tätig; im Studienjahr 1904/05 war ich Lektor an der Universität Dijon. Am 21. September 1905 trat ich in den bayer. Staatsdienst und wurde bis Ostern 1906 am kgl. Luitpoldgymnasium in München verwendet; vom 24. April bis 1. November 1906 war ich der kgl. Realschule Amberg als Assistent beigegeben. Seither bin ich in gleicher Eigenschaft an der städtischen Knaben-Handelsschule in München tätig.